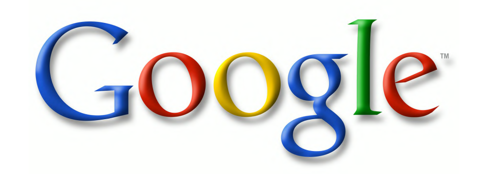




Liebhaber-Ausgaben



Sammlung
Illustrierter Monographien

Herausgegeben in Verbindung mit Anderen

von

Hanns von Zobeltitz

9.

Der Tanz

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1903

Der Tanz

Von

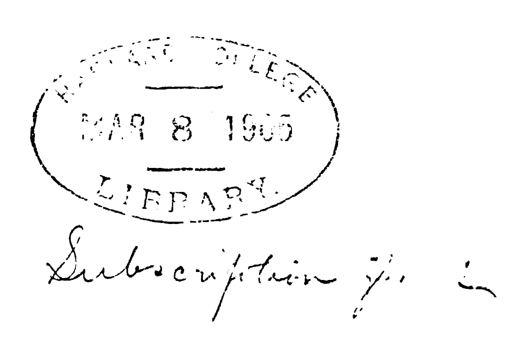
Dr. Karl Storck

Mit 7 Kunstbeilagen, 1 Faksimile und 150 Abbildungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1903





Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Abb. 1. Fries des Hauses: „Zum Tanz“ in Basel. Entwurf von Hans Holbein.

Vorwort.

Man wird von dieser kurzen Studie über den Tanz weder die Aufdeckung neuer Quellen, noch die vollständige Erschöpfung des umfangreichen Materials, das in zahlreichen Werken bereits aufgehäuft ist, erwarten. Dazu hätte auch der dreifache Umfang nicht gereicht. Beabsichtigt war vielmehr eine kurz zusammenfassende Darstellung des gesamten Gebietes. Ich hoffe, durch Straffheit der Gliederung und Hervorhebung der großen Linie den Stoff übersichtlicher gestaltet zu haben, als es in den mir zugänglichen bisherigen Werken geschehen ist.

Den weitaus größten Teil des Buches umfaßt der erste Teil, die Kulturgeschichte des Tanzes. Hier ist auch das wichtigste über seine Bedeutung für Kultus und Theater gesagt. Der zweite Teil bespricht die Formen unserer Gesellschaftstänze. Ich bin nicht Tanzlehrer, man wird also auch weder eine „Grammatik“, noch einen „Katechismus“ der Tanzkunst von mir erwarten, sondern mehr eine künstlerische Würdigung. Als dritter Abschnitt ergab sich dann von selbst die Darstellung der Tanzmusik.

Ich widme dieses Büchlein von fröhlicher Kunst meinen lieben Eltern, fröhlichen Alten, die eine heitere Lebensauffassung, deren blühendster Ausdruck der Tanz ist, jung erhalten hat. Möge auch vielen anderen die heitere Kunst ein Heilmittel werden gegen den Griesgram der Zeit.

Friedenau-Berlin, im Januar 1902.

Dr. Karl Storck.



Abb. 2. Der Tanz. Skulptur von Jean Baptiste Carpeaux an der Pariser Oper.



Abb. 3. Tanz des Apollo und der Musen.
Gemälde von Giulio Romano im Pittipalast zu Florenz.

Erster Teil.

Kulturgeschichte des Tanzes.

I.

Die Anfänge des Tanzes und seine Ausbildung bei den Naturvölkern.

Wenn wir heute nach dem Ursprung einer Kunst fragen, wird uns die Antwort nicht so leicht, wie ehedem. Weder haben wir, wie die Alten, einen Heros oder Gott, der den Menschen in freundlicher Herablassung seine künstlerische Erfindung übermittelt, noch können wir die einst so beliebte theologische Lösung übernehmen, die einfach von einem Verpflanzen der himmlischen Künste ins irdische Jammertal sprach. So hübsch die Vorstellung ist, daß die Engelschöre zur Verherrlichung Gottes kunstvolle Reigen schlingen, so wenig erklärt sie die Freude der Menschen an diesen Vergnügungen.

Nun ist allerdings das Wesen alles künstlerischen Schaffens heute noch ebenso geheimnisvoll, wie in seinen Anfängen. Am deutlichsten tritt hervor, daß die Kunst mit dem menschlichen Leben untrennbar verbunden ist. So spricht denn auch die Entwickelungsgeschichte von einem „Kunsttrieb", der dem Menschen angeboren sei. Es hat sich eben zur rechten Zeit für fehlende Begriffe das Wort eingefunden. Weiter kommen wir, wenn wir mehr die Einzelerscheinungen ins Auge fassen. So ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Spiel gerade beim Tanz unverkennbar. Man kann dafür auch in der außermenschlichen Natur, im Schwärmen der summenden Mücken, dem oft völlig zwecklosen Umherfliegen der Vögel Parallelen finden.

Der Tanz ist zunächst Betätigung der Lebenskraft und Lebenslust. Wenn wir die stampfenden und jubelnden Bauernburschen sehen oder uns selber an manche durchschwärmte Nächte der Studentenzeit erinnern, erscheint der Tanz als das vorzüglichste Mittel, überschüssige Kraft auszutoben. Er ist dann gewissermaßen ein Ventil, durch das die angesammelten Kräfte, die bei der Arbeit nicht zur Betätigung gelangen, ihren Ausweg finden. Diese Auslösung der überschüssigen Körperkräfte birgt eine körperliche Wohltat in sich,

die allein schon genügen würde, um das Vergnügen an dieser Übung zu erklären.

Es kommt aber auch jener geistige Genuß hinzu, der mit jeder Kunstübung verbunden ist. Ein Gefühl der Freiheit verbindet sich mit diesem nach praktischer Lebensanschauung völlig zwecklosen Treiben. Wir fühlen uns losgelöst von den oft unangenehmen Bedingungen unseres sonstigen Seins, unsere Phantasie entweicht in schweifender Laune in behaglichere Welten. Der Tanz erhöht aber auch, wie alle Kunstübung, das Gemeinsamkeitsgefühl und kommt dadurch dem Geselligkeitstrieb der Menschen entgegen.

Fragen wir nach dem Mittel, durch das die bei den Einzelnen so verschiedenen Gefühle zu diesem einheitlichen Empfinden wieder zusammengefügt werden, so erkennen wir als solches ein Element der Ordnung, das trotz aller Freiheit in der Kunst waltet. Diese Ordnung ist in den zeitlichen Künsten der Rhythmus. Im Grunde ist dieser eine Wiederholung, in der das Grundgesetz aller Form zu suchen ist. Sie ist es aber auch, die den mehr freiheitlichen, den spielenden Genuß der Kunst ermöglicht, weil bei einer gleichmäßig sich wiederholenden Tätigkeit der Kraftaufwand ein geringerer ist, als bei einer stets neuartigen Arbeit.

Die ungeheure Wirkungskraft des Rhythmus auf alle Menschen ist psychologisch leicht zu erklären. Denn Rhythmus im weiteren Sinne beobachten wir in der ganzen Natur. Rhythmisch gleichmäßig bewegt ist der Flügelschlag beim Vogel, das Hin- und Herwiegen der Baumäste und Blätter, das Heranplätschern der Wogen ans Seeufer, das Ticken fallender Regentropfen. Und in unserem eigenen Körper haben wir die rhythmische Regelmäßigkeit des Herzschlages, des Atems und der Gehbewegung.

In einer Art regelmäßiger Bewegung vollzieht sich das Leben in der Natur, der Wechsel zwischen Tag und Nacht, zwischen den Jahreszeiten. Schweift der Blick noch weiter, so mag ihm wohl die Bewegung der Gestirne als ein ewiger Reigentanz erscheinen, dem die philosophischen Köpfe vergangener Zeiten und Völker oft die seltsamste Bedeutung für unser Leben zuschrieben.

Diese Erkenntnis der ursprünglichen Antriebe und Ursachen für die Entwickelung der Kunst überhaupt, die des Tanzes insbesondere, ist aber durchaus nicht bloße Spekulation nachdenksamer Köpfe. Sie findet vielmehr ihre Bestätigung durch den Zustand der Künste bei jenen Völkern, die wir ihrer geringen Entwickelung wegen als Naturvölker zu bezeichnen pflegen.

Aber die Teilnahme, die uns diese Kunst der Naturvölker einflößt, geht doch über das rein fachmännische Interesse weit hinaus und wird zum allgemein menschlichen. Nicht umsonst ist der Zulauf zu allen Schaustellungen, die betriebsame Unternehmer mit solchen Völkertruppen veranstalten, so groß. Und gerade alles, was nach Kunst aussieht, erweckt dabei das besondere Interesse der weitesten Kreise. Das ist leicht erklärlich; denn auch bei diesen Völkern ist die Kunst der Ausdruck rein menschlicher Gefühle, und die gleiche Veranlagung unserer entsprechenden Sinne ermöglicht das Verstehen ohne jede Arbeit. Mögen die Leistungen auch noch so unbeholfen sein, sie treffen doch bei uns auf eine verwandte Saite und rufen in uns Gemütswerte wach. Wir sehen ja, daß die Empfindungen und Absichten, die diese armseligen Kunstwerke erzeugten, dieselben sind, denen bei anderen Völkern zu anderer Zeit die gewaltigsten Werke der Phantasie ihre Entstehung verdanken. Und dann schweift unser geistiger Blick zurück, und wir sehen jene Schöpfungen unserer Kunstgeschichte, die in ähnlicher Unbeholfenheit sich mit ähnlichen Aufgaben abquälten. Damit ist dann das Bindeglied geschaffen: Diese Naturvölker stehen eben heute noch auf einem Standpunkte, den unser Volk in den Tagen seiner Kindheit einnahm. Gewiß wird man nie einfach übertragen können. Der Umstand, daß wir uns entwickelt haben, während jene stehen geblieben sind, zeugt dafür, wie wichtig auch hier die Verschiedenheit der ursprünglichen Anlage ist. Aber die Ähnlichkeit in Absicht und Ausdruck ist doch eine so starke, die Erscheinungen sind bei den verschiedenartigsten Völkern so gleichartige, daß wir das Wesentliche des hier Gesehenen als Allgemeingut der ganzen Menschheit in ihren Kindheitstagen auffassen dürfen.

Das aber ist für die Kenntnis der Entwickelungsgeschichte viel wichtiger, als etwa die Betrachtung der Leistungen der asiatischen Kulturvölker, so interessant und wertvoll diese auch vom Standpunkt der Völkerkunde sein mögen. Denn zu jenen Naturvölkern gelangen wir, wenn wir den Weg, den unsere Entwickelung genommen hat, bis zu Ende zurückschreiten. Jene fremden Kulturvölker dagegen sind vom gleichen Ausgangspunkt, wie wir selber, einen ganz anderen Weg gegangen; sie sind gewissermaßen auf einem anderen Radius des Kreises weitergeschritten, auf diesem vielleicht ebenso weit, wie wir auf dem unserigen. Aber die beiden Wege werden sich nie wieder berühren.

Von sämtlichen Künsten ist im Anfang der Tanz die wichtigste. Und das ist leicht erklärlich. Der Tanz als „Poesie der körperlichen Bewegung" hat zum Ausdrucksmittel den menschlichen Körper, also jenes Instrument, das jedem zunächst liegt. Unser Körper drückt ja ganz wider unseren Willen unsere Empfindungen aus. Es ist klar, daß er auch zur willkürlichen Kundgebung dieser Gefühle zuerst benutzt wird.

Nun darf man natürlich nicht jeden Luftsprung, vor dem auch der wohlerzogene Europäer, wenn er nicht gerade Maeterlinckscher Nervenspezialist oder blasierter Dekadent ist, in einer Stunde des Übermuts nicht sicher ist, als Tanzkunst bezeichnen. Dazu gehört die künstlerische Absicht, die sich zunächst in der Gemeinsamkeit der Bewegungen ausdrückt. So scheint besonders das Tanzen im Kreise oder in Reihen für die frühesten Zeiten charakteristisch zu sein. Unsere Kinder zeigen sich auch hier als treue Bewahrer oder besser als stete Neuerfinder des Alten. Auch dafür, daß um einen Mittelpunkt herum getanzt wird, gibt das Kind uns Beispiele. Der Totentanz an der Loangoküste ist ein einfacher Reihen von Frauen um den Toten als Mittelpunkt. Bei den Negritos stehen einige Mädchen in der Mitte, und die Männer bilden den Reigen. Bei den grausamen Siegestänzen vieler nordamerikanischen Stämme bildet der an einen Pfahl gebundene Kriegsgefangene den Mittelpunkt. Will man den Tanz in Friedenszeiten ausführen, begnügt man sich wohl auch mit einem bemalten Pfahl, der dann die grausamen Martern erdulden muß (Abb. 4).



Abb. 4. Skalptanz der Indianer.
Nach: G. Catlin, „Illustrations of the manners, customs and conditions of the North-American Indians". London 1851. (Zu Seite 3.)

Diese Rund- und Reihentänze kann man als Beintänze zusammenfassen, denen dann die Gruppe der Armtänze gegenüber-



Abb. 5. Maskentanz auf Java. (Zu Seite 5.)
Nach Photographie.

steht. Hier liegt der Nachdruck in den Drehungen und Schwingungen des Oberkörpers und den Bewegungen der Hände. Im Gegensatz zu den Beintänzen eignen sie sich mehr zu Vorstellungen, die Einzelne vor einer Schar von Zuschauern veranstalten.

Alle diese Tänze kann man als bloßen Ausfluß der Lebensfreude, mithin als etwas völlig Unbewußtes betrachten. Aber das Bewußtsein macht rasch seinen Einfluß geltend und gibt der Bewegung bald einen Sinn. Zunächst sind es natürlich die einfachsten, aber stärksten Stimmungen, Liebe und Zorn, Trauer und Freude, die zum Ausdruck gelangen. Bald aber geht der Tanz in mimische Darstellung über, die eine bewußte, zu diesem Zweck angestellte Beobachtung der dargestellten Vorgänge voraussetzt. Auch hier sind jene Tänze, die die Entwickelung einer Haupttriebkraft des menschlichen Daseins versinnbilden, natürlich die ersten. Der „Comitan“ der Tagalen zum Beispiel gibt ein Bild der Liebesleidenschaft von ihren schüchternen Anfängen bis zu lodernder Begier und betäubendem Genuß. Gerade die „Liebestänze“ der Naturvölker sind oft in hohem Maße cynisch, wobei aber von allen Reisenden hervorgehoben wird, daß diese Freiheiten beim Tanzen nicht dem Verhalten im tatsächlichen Leben entsprechen. Und das ist sehr wichtig; denn es beweist, daß man die Empfindung hat, nur zu „spielen“, bezeugt also die Freude am künstlerischen Schein.

Auch der Kriegstanz erweitert sich rasch zur Darstellung von Kämpfen. Bei der völligen Hingabe des Naturkindes an seine Stimmung wundern wir uns nicht, wenn oftmals das Spiel zur Wirklichkeit wird, wenn aus dem Liebestanz die förmliche Werbung, aus dem Kriegsspiel der ernste Kampf sich entwickelt. So entstand auf Trinidad ein vorher nicht beabsichtigter Indianeraufstand aus einem festlichen Kriegstanz, dem viele Spanier als Zuschauer beiwohnten. Die durch ihr Spiel aufgeregten Tänzer stürzten sich zum Schluß auf ihre Unterdrücker und metzelten sie nieder.

Der „mimische“ Tanz findet sich aber auch überall als Nachahmung der umgebenden Natur und entspricht dann der bildenden Kunst. Besonders beliebt sind Tänze, die das Gebaren von Tieren vorführen. Dalton berichtet von Tauben-, Wachtel-, Bären-, Schweins- und Schildkrötentänzen der Dschunga bei Kattak. Im südafrikanischen Steppenlande der Damarra werden die plumpen Bewegungen des Nilpferdes ergötzlich nachgemacht. Von den Indianern sind Büffeltänze bezeugt (Abb. 6). Wenn übrigens Schellong aus Fintschhafen von einem Tanz berichtet, der das Liebeswerben zweier Vögel veranschaulicht, so haben wir dazu auch im alten Kulturlande Gegenstücke in den symbolischen Liebestänzen unserer Alpenbevölkerung, so den Auerhahntänzen des bayerischen Oberlandes. Diese Art von Tänzen steigt oft bis zu einer auch für europäische Augen anmutigen Darstellung von Naturvorgängen. Besonders schön ist der „Seewogentanz“ der

Fidschianer, der das Aufsteigen der Flut gegen das Riff versinnbildlichen soll. F. St. Cooper beschreibt ihn also: „Zuerst stellten sie sich in einer langen Linie auf; darauf tanzten, die Linie unterbrechend, zehn oder zwölf auf einmal einige Schritte nach vornen, wobei sie ihre Körper nach vornen beugten und die Hand ausstreckten, als ob die kleinen Ausläufer einer Woge den Strand emporschössen. Woge auf Woge rollte heran, dann begannen sie am Ende der langen Linie rund herum zu laufen, zuerst nur wenige, von denen manche wieder zurückwichen, dann mehr und mehr, wie die Flut an der Uferseite eines Riffes emporsteigt, bis nichts mehr als ein kleines Koralleneiland übrig bleibt. Die Musik machte dazu ein Geräusch gleich dem Toben der Brandung; und als die Flut wieder stieg und die Wogen sich auf der Insel begegneten und miteinander zu kämpfen begannen, warfen die Tänzer ihre Arme über den Kopf, wenn sie zusammentrafen, und die mit weißen Tapastreifen geschmückten Häupter zitterten, wenn die Tänzer emporsprangen, wie der Schaum der Brandungswellen. Das rings herum sitzende Volk jubelte vor Entzücken." — Auch die menschliche Arbeit erscheint im Tanze wieder. So sah Morresby auf der Warrior-Insel in der Torresstraße einen Tanz, der das Eintreten des Nordwestmonsums und darauf das Pflanzen der Feldfrüchte veranschaulichte. Durch rasches Laufen der Tänzer um ein Feuer wurde dabei das Wehen des Windes angedeutet. Dann grub man scheinbar den Boden auf, tat als pflanze man die Knollenfrüchte ein; und nachdem so die Arbeit getan war, folgte der fröhliche Rundtanz.

Die Betäubung und Verzückung, in die das tolle Herumwirbeln der Tänzer versetzt — bei den Derwischen ist die Erzeugung dieses Taumels bewußte Absicht —, erklärt es, daß der Tanz oft als etwas Überirdisches und Zauberhaftes betrachtet wurde.

Auch bei den Naturvölkern hat er oft einen mystischen Charakter; besonders ist er bei Krankenheilungen von wesentlicher Bedeutung. Hierher gehören auch die vielverbreiteten Maskentänze, was schon daraus hervorgeht, daß die Masken zumeist die Geister Verstorbener darstellen (Abb. 5). Mit Masken verwandt sind die Tanztrachten, die besonders die Bemalung des Körpers ausnutzen, um so eine Beziehung zwischen der Kunst und dem sie Übenden herzustellen. Oft, besonders bei Trauerfeierlichkeiten, ist auch völlige Nacktheit beliebt. Wir werden dieser auch noch bei Kulturvölkern begegnen, und man darf in ihr wohl ein Zeichen der Demut sehen.

Wenden wir uns den Tanzformen zu, so finden wir auch hier die beiden Züge ausgebildet, die für die ganze Entwickelungsgeschichte charakteristisch sind: auf der einen Seite das Festhalten am Alten, auf der anderen die Sucht nach stetem Wechsel. Es gibt, zumal bei den Indianern Nordamerikas ist das zu beobachten, Stammes- und Familientänze, die wie ein Heiligtum von Geschlecht zu Geschlecht vererbt werden. Dagegen zeigen zum Beispiel die Australneger die Neigung des Wechsels so stark ausgebildet, daß bei ihnen Stammeszusammenkünfte ohne neue Tänze gar nicht denkbar sind. Wir erkennen, daß hier die Stelle ist, wo die produktive, die schöpferische Natur hervortritt. In der Tat finden wir auf Fidschi Tanzmeister, die nicht nur Tänze lehren, sondern auch erfinden. Es erinnert an die Seherschaft alter Dichter, wenn sie behaupten, daß ihnen solche Tänze im Traume erscheinen. Neben dem produktiven Künstler erscheint



Abb. 6. Büffeltanz der Indianer.
Nach: G. Catlin, „Illustrations of the manners, customs and conditions of the North-American Indians", London 1851. (Zu Seite 4.)

der Virtuose. Die allgemeine Beliebtheit jener Tänze, die darin bestehen, daß das Volk die Bewegungen eines gewandten Tänzers nachahmt, führt natürlich dazu, daß jene, die eine größere Gewandtheit in sich fühlen, diese auch besonders ausbilden und zu ihrem Berufe machen. Mit diesem Augenblick erscheint ein neuer Zug in der Entwickelung. Es ist klar, daß der Berufstänzer im engen Rahmen seiner Gemeinde nicht genug Beschäftigung findet. Er wird also sehr bald zum herumwandernden Künstler. Andererseits ist es auch schwer, den Wert einer solchen Arbeitsleistung zu bemessen. So wird also von den Genießenden nach Gutdünken honoriert. Der Künstler ist auf freiwillige Gaben angewiesen. Da ist's dann nicht weit zum Gabe heischen, zum Betteln. Heimatlosigkeit und Bettelei haften also dieser Menschenklasse schon früh an; die Verachtung des „fahrenden Volkes" ist so alt, wie dieses selbst.

Wir haben nur einen flüchtigen Überblick über den Tanz bei den Naturvölkern gewinnen können. Aber schon auf dieser Stufe ist er eine „stumme Dichtkunst", wie Plutarch ihn nennt, eine „schweigende Rede", als die ihn Scaliger bezeichnet, eine „lebendige Malerei", die in ihm Athenäos erkannte.

II.

Der Tanz bei den Kulturvölkern des Altertums.

1. Die Ägypter.

Schwerer als irgend eine andere Kunst, läßt der Tanz in Worten sich schildern. Viel weiter reicht das Bild, wenn es uns auch nicht den Reiz der Bewegung, sondern nur den Anblick des Zuständlichen gewähren kann. Für das Volk, das Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung im Lande des Nils eine eigenartige Kulturentwickelung hatte, für die alten Ägypter, gewähren uns die zahllosen Bilder, die sie mit unendlicher Geduld auf die Riesenflächen ihrer Tempel und Pyramiden eingekritzelt haben, einen Einblick in ihr Leben und Treiben, der an Anschaulichkeit die Schilderungen von Dichtern und Geschichtsschreibern weit übertrifft.

Diese Bilder zeigen uns denn auch, daß der Tanz das ganze Leben dieses Volkes von der Wiege bis zum Grabe, im stillen Heim, auf den öffentlichen Plätzen, wie im Tempel begleitete. Aus ihnen erkennen wir auch, daß die zwei Hauptarten des Tanzes gleichmäßig beliebt waren: der eigentliche Tanz, bei dem es mehr auf Anmut und Gewandtheit der Körperbewegung ankommt, wie die Mimik, die eine Folge von Gedanken und Empfindungen ohne Zuhilfenahme des Wortes auszudrücken sucht.

Bei keinem der alten Kulturvölker übt die Priesterkaste einen so starken Einfluß auf das öffentliche Leben aus, wie in Ägypten. Und wie überall, ist auch hier eines der Hauptmittel dieser Machtstellung ein glänzender Kultus mit Zeremonien, die dem Denkenden eine symbolische Deutung zulassen, für das naive Volk aber hauptsächlich eine sinnliche Wirkung ausüben. Der Tanz spielt denn auch im ägyptischen Kultus eine große Rolle. Daß seine Erfindung und Ausbildung Göttern und Heroen zugeschrieben wird, findet sich allerdings auch bei anderen Völkern, kaum aber wieder diese ausgeprägte Bedeutung des Tanzes für den Gottesdienst. Plato rühmt vor allem den astronomischen Tanz der ägyptischen Priester, bei dem sie den Lauf der Gestirne, ihre harmonische Ordnung im Weltganzen in Tänzen darstellten. Er wurde um den Tempel, der dann die Sonne darstellte, als Mittelpunkt ausgeführt. Von Priestern wurden auch jene mythologischen Szenen dargestellt, die die Geschichte des Osiris und der Isis während mehrerer Tage dem an den Ufern des Nils lagernden Volke vorführten. Zum Kult auch ist zu rechnen die tanzende Art der Bedienung, die von holden Frauen dem heiligen Stiere Apis erwiesen wurde. Das ganze Leben übrigens dieses in der Tanzgeschichte berühmtesten Tieres von seiner wunderbaren Auffindung an bis zu seinem etwas seltsamen Tode in den Fluten des Nils, ist wie ein einziger großer Tanzreigen. Daß

bei den ausgelassenen Festfeiern zu Bubastis der Tanz eine Hauptrolle spielte, erzählt uns Herodot. Daß er beim Begräbnis und Totenopfer ein wesentlicher Bestandteil war, zeigen uns die bildlichen Denkmäler.

Aus dieser Bedeutung, die dem Tanz beim Kultus eingeräumt wurde, ist seine Beliebtheit im sonstigen öffentlichen und privaten Leben leicht erklärlich. Die Bilder an den alten Denkmälern zeigen uns eine Fülle der verschiedenartigsten Tanzgruppen und Tanzbewegungen, die ebenso für die Mannigfaltigkeit der Tänze, wie für ihre Beliebtheit sprechen. Wenn wir zum Beispiel auf einem Bilde sehen, wie sich Gelähmte auf einem Wagen oder Kranke im Bette zum Tanzspiel hintragen lassen, so ist das ein Zeichen, wie unentbehrlich dem vornehmen Ägypter dieses Schauspiel war. Allerdings galt ihm selber die Ausübung der Kunst für unvornehm, und ganz abweichend von den Griechen vernachlässigte er die Ausbildung körperlicher Fähigkeiten. Nur für die Kriegerkaste scheinen das körperliche Spiel und die Pflege der Gewandtheit erforderlich gewesen zu sein. Der vornehme Ägypter aber ließ sich durch seine Sklaven unterhalten oder beschied die berufsmäßigen Tänzer und Tänzerinnen zur Verschönerung seiner Feste. In diesen vornehmen Kreisen war offenbar der mimische Tanz am beliebtesten, während bei den Schaustellungen auf öffentlichen Plätzen für das breite Volk, abgesehen von ausgesprochenen Tänzen, hauptsächlich jene Künste in Betracht kamen, die wir von Jongleuren, Parterreakrobaten und Clowns gewohnt sind. Die uns erhaltenen Bilder zeigen, daß auf diesem Gebiete der erfinderische Geist der Menschheit sich nicht zu sehr angestrengt hat. Im großen und ganzen erfreute sich das Volk von Memphis und Theben an denselben Schaustellungen und Kraftleistungen, die auch heute noch das Ergötzen unseres Cirkuspublikums bilden. Erwähnt sei, daß aus den Bildern von Beni-Hassan hervorgeht, daß den Ägyptern auch die Pirouette bekannt war, jene Tanzfigur, bei der der nur auf einen Fuß sich stützende Körper kreiselartig herum geschwungen wird. Es ist also vollständig verkehrt, wenn noch in neuen „Katechismen" der Tanzkunst die Erfindung dieses wirksamen Kunststückchens erst den Italienern des achtzehnten Jahrhunderts zugeschrieben wird.



Abb. 7. Tanzende und musizierende Ägypterinnen. Wandbild aus einem Thebanischen Grabe. (Zu Seite 8.)

Die Bekleidung der Tänzer bestand aus einer Art Badehose, die der Tänzerinnen entspricht oft dem kurzen Röckchen unserer



Abb. 8. Tanz einer Ghawasi in Kairo.

Ballerinen. Häufig finden wir lange bis auf die Füße herabwallende Gewänder, die um die Hüften mit einem Band eng umschlossen sind, so daß die wallenden Falten des Stoffes keine der Bewegungen der Gliedmaßen den Blicken entziehen. Oft genug erscheint die Tänzerin aber auch in jenem Gewande, das Aphrodite zierte, als sie den Meereswogen entstieg (Abb. 7). Gerade beim Apisdienst scheint die Gewandlosigkeit Regel gewesen zu sein, vielleicht auch hier ein Zeichen der Demut, mit der man dem göttlich Verehrten nahte. Aber auch der Inhalt der mimischen Tänze und Darstellungen, wie sie gerade bei den vornehmen Kreisen so sehr beliebt waren, ist oft ein derartiger, daß er eine sehr leichte Bekleidung der Tänzerinnen voraussetzte. Einer besonderen Beliebtheit scheint sich jener Tanz erfreut zu haben, der auch ein Hauptzugstück der Ghawasis des heutigen Aegyptens bildet (Abb. 8). Es ist die Liebe von ihrem leisen Erwachen bis zu den tollsten Verzückungen, die die Tänzerin in den Bewegungen ihres Körpers restlos zum Ausdruck bringt.

Harmloser, als diese Orgie, ist der „Bienentanz", bei dem die Tänzerin plötzlich erschreckt in den Ruf: „Eine Biene, eine Biene!" ausbricht. Bei den Bemühungen, in den Falten ihrer Kleider das Insekt zu suchen, das sie so heftig gestochen, streift sie immer neue Teile ihres Gewandes ab, enthüllt sie die schlanken Formen ihres geschmeidigen Körpers immer mehr den Blicken der Zuschauer, bis sie dann in der Rückwärtsbewegung Stück um Stück ihrer Kleidung gewinnt, um zum Schluß wieder in vollem Kostüm dazustehen. Wenn wir hören, daß in Japan ein ähnlicher Tanz üblich ist und damit die bekannten „couchers d'Yvette" vergleichen, die vor einigen Jahren zu den beliebtesten Vorführungen der Pariser Tänzerinnen gehörten, so erkennen wir als Haupttriebfeder aller derartiger Tänze die wirksame Enthüllung und Verkleidung der weiblichen Schönheit.

2. Die Juden.

Anders als bei den Ägyptern sind wir über das alte Kulturvolk der Juden nur durch das Wort, nicht durch das Bild unterrichtet. Für die Tanzkunst zieht das, wie schon oben ausgeführt worden ist, notwendigerweise eine Unklarheit über die Art des Tanzes nach sich. Damit war natürlich der Phantasie um so freierer Spielraum gewährt, und sie machte von ihrem Rechte auch bis auf unsere Tage in diesem Falle um so mehr Gebrauch, als die alten Bücher der Hebräer auch für uns die Be-

deutung eines heiligen Buches erhalten haben. Vor allem das theologische Zeitalter mit seinen unendlichen Kommentaren zur Bibel leistete in der genauen Schilderung der erzählten Vorgänge oft geradezu Erstaunliches. Der gelehrte Jesuit Don Calmet z. B. gibt nicht nur eine bis in jede Einzelheit dringende Beschreibung des Tanzes, den David vor der Bundeslade ausführte, sondern fügt überdies zur Erläuterung noch eine bildliche Darstellung aller Runden und Figuren, in denen der begeisterte König glänzte, hinzu. Auch wir Heutigen haben infolge der ausgebreiteten Bibelkenntnis zunächst die Vorstellung, als müsse der Tanz bei den Juden eine viel größere Rolle gespielt haben, als bei allen anderen Völkern des Altertums. Daß das nicht der Fall war, zeigt ein Überblick über die wichtigsten Bibelstellen, an denen vom Tanz die Rede ist.

Nachdem die Fluten des Roten Meeres über dem Heere Ägyptens zusammen geschlagen waren, stimmte Moses sein jubelndes Preislied des Herrn an. Alle sind hingerissen! „Und Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand; und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken am Reigen.“ (2. Moses XV, 20.) — Wenig später, als Moses nach seinem Gespräch mit dem Herrn mit Josua den Berg hinabsteigt, vernehmen sie das Geschrei des Volkes. Josua meint, es sei ein Streit ausgebrochen. Dem Moses aber klingen diese Töne noch von Ägypten her in den Ohren; er erkennt das „Geschrei eines Singetanzes“. Und in der Tat hatte die Erinnerung an die Apisfeste Ägyptens das Volk zum Tanze um das goldene Kalb verführt; ein folgenschwerer Tanz, der dreitausend Menschen das Leben kostete. (2. Moses XXXII, 17.) — Rührend ist das Geschick der Tochter Jephthahs, die dem Siegreichen „mit Pauken und Reigen“ entgegenzieht. Des eigenen Vaters unbesonnenes Gelübde stürzt sie ins Unglück. (Richter XI, 34.) — Wieder hatte Israel einen Sieg über die Feinde errungen, und dem heimkehrenden David ziehen die Weiber mit Gesang und Reigen entgegen, mit Pauken, mit Freude und mit Geigen. Und die Weiber sangen gegeneinander und spielten und sprachen: Saul hat Tausend geschlagen, aber David Zehntausend. (1. Samuel XVIII, 6, 7.) Dieser Gesang wird so bekannt, daß er den Philistern dauernd im Gedächtnis haftet und sie um seinetwillen David wieder zurückschicken. (1. Samuel XXIX, 5.) — Und dann jene berühmte Stelle der Überführung der heiligen Bundeslade nach Davids Stadt, wo der König „tanzte mit aller Macht vor dem Herrn her“. Als Michal, sein Weib, den König so springen und tanzen sah, „verachtete sie ihn in ihrem Herzen“. (2. Samuel VI, 14, 16.) Es bleibt dahingestellt, ob die Tochter Sauls ihrem Gatten mehr das Tanzen überhaupt verargte oder sich nur entrüstete, weil er dabei bloß mit einem leinenen Rock umgürtet war, der die Bewegungen des Königs wohl nicht allzu schämig verhüllte. Jedenfalls scheint nach dem Schlußvers des Kapitels dieser Tanz eine dauernde Entfremdung zwischen dem königlichen Paare herbeigeführt zu haben.

Gerade aus diesem Aufzuge und den eingehenden Bestimmungen, die David für den Tempeldienst gab, ist oft geschlossen worden, daß der Tanz im Gottesdienst bei den Juden eine große Rolle gespielt habe. Doch genügt eigentlich schon die Ueberlegung, daß bei diesem Gottesdienst Frauen nicht mitwirkten, um das Gegenteil zu beweisen. Gewiß werden auch hier die Priester sich in vorgeschriebenen Formen im Gotteshause bewegt haben (Abb. 9). Die Art derselben wird man sich am besten aus dem feierlichen Gottesdienste der katholischen Kirche vorstellen können. Aber bei der Genauigkeit, mit der alle Vorschriften für den Tempeldienst aufgezählt werden, würden sicher auch die Bestimmungen über den religiösen Tanz nicht fehlen, wenn ein solcher von Bedeutung gewesen wäre. Auch die angeführten Bibelstellen beweisen eher das Gegenteil. Da ist nichts von einem regelmäßigen oder üblichen Tanze die Rede, sondern er entsteht aus der Freudenstimmung des Augenblicks heraus und hat wohl immer mehr in einem Springen und Reigenschlingen bestanden.

Daneben gab es aber sicher auch immer den weltlichen Tanz. Das müßten wir annehmen, auch wenn keine ausgesprochenen Beweise dafür vorhanden wären; denn so schroff hätten sich die Juden von den Gewohnheiten ihrer Nachbarvölker nicht ab-

schließen können, wo es ihnen nicht einmal gelang, ihre Religion rein zu erhalten. Vielleicht hatte Michals Empörung über den tanzenden König darin ihren Grund, daß für gewöhnlich nur das „fahrende Volk“ sich zu solchen Sprüngen hergab. Salomon, der Üppige, hatte alle Freuden der Welt erst gründlich genossen, bevor er zur Erkenntnis ihrer Eitelkeit gelangte, und unter dem Herrlichen, mit dem er sich umgab, nehmen die Sänger und Sängerinnen, die „Wollust der Menschheit“, eine hervorragende Stelle ein. Die Sängerin war aber damals immer auch Tänzerin. Sonst hätte es auch Sirach kaum nötig gehabt zu warnen: „Gewöhne dich nicht zur Sängerin, daß sie dich nicht fange mit ihren Reizen.“ Mit dem steigenden Einfluß der Fremde brachen auch ihre Sitten immer mehr ein, bis zuletzt Herodes der Große sogar ein Theater römischen Stils in Jerusalem erbaute, auf dem auch Tänzer ihre Künste zeigten.

Viel verbreitet ist im Altertum die Meinung, als hätten die Juden auch einen Bacchuskult gehabt. Dieser Behauptung widerspricht schon jene Stelle im zweiten Buch der Makkabäer (VI, 7), in der erzählt wird, wie die Abgesandten des Antiochus die Juden zwingen mußten, beim Bacchusfest mit Kränzen von Efeu umher zu gehen. Doch ist es leicht erklärlich, woher diese falsche Vorstellung kommt. Beim Laubhüttenfeste nahm man nach Moses' Vorschrift „Früchte von schönen Bäumen, Palmzweige und Maien von dichten Bäumen und Bachweiden und war sieben Tage fröhlich“. (3. Moses XXIII, 14.) Es ist wahrscheinlich, daß bei dieser Vorschrift dem Gesetzgeber die Osirisfeste Ägyptens vorschwebten. — Nach einer Stelle in der Übersetzung der Septuaginta, die in der Vulgata ausgelassen ist, hat auch Judith zur Erinnerung an die Befreiung Bethuliens ein jährlich wiederkehrendes Fest eingerichtet, bei dessen Tänzen man Baumzweige in den Händen trug, die an die Thyrsusstäbe der Bacchantinnen wohl erinnern konnten. Denken wir daran, daß auch die jubelnden Scharen, die Christus bei seinem Einzuge in Jerusalem begrüßten, Palmwedel schwangen. Daß auch bei den häuslichen Festen der Juden getanzt und gesungen wurde, braucht nicht erst gesagt zu werden. Wir schließen unsere Übersicht mit dem Hinweis auf jenen verhängnisvollen Tanz der Tochter der Herodias, mit dem die blühende Tänzerin den König so umstrickte, daß er ihr jeden Wunsch zu gewähren versprach. Das heilige Haupt des ernsten Bußpredigers wurde das Opfer sündiger Gier und sinnlicher Lust.

Abb. 9. Geistlicher Tanz von Juden aus dem 13. Jahrhundert. Miniaturgemälde aus einem jüdischen Gebet- und Gesetzbuch der Universitätsbibliothek zu Leipzig. (Zu Seite 9.)

* * *

Für die Assyrier, Babylonier, die Meder und Perser bedarf es keiner besonderen Darstellung. Wie die Musik, diente auch der Tanz bei ihnen hauptsächlich zur Reizung sinnlicher Triebe und war ein Hauptbestandteil ihrer weibisch entnervten Genüsse. Der beste Beweis dafür ist der Umstand, daß Tänzerinnen und Musikerinnen einen Hauptbestandteil jedes Harems bildeten. Daß dabei Tanz und Musik auch im Kultus eine wichtige Rolle einnahmen, spricht nicht dagegen; denn auch die Götterfeste arteten zumeist in Orgien

aus. Am stärksten ist der weichliche, sinnliche Charakter von Tanz und Musik bei den Phönikiern zum Ausdruck gekommen. Dieses reiche Handelsvolk vereinigte in seinen Städten den Luxus und die Ueppigkeit der ganzen Welt. Zu einer wirklich geistigen Kultur hat es sich niemals aufgerafft. Auch seine Religion war bloßer Naturdienst. Auf der einen Seite stehen die zeugenden Kräfte der Fruchtbarkeit, denen man in den zügellosesten körperlichen Ausschweifungen den höchsten Dienst zu erweisen glaubt; auf der andern Seite die bösen, vernichtenden Mächte, deren Zorn man durch grauenhafte Selbstverstümmelung von sich abzulenken sucht. Die zahllosen Tempeldienerinnen der Aschera brachten es fertig, daß die Harfe allmählich zum Instrument der Dirnen wurde, und selbst im lasterhaften Rom der Kaiserzeit waren phönikische und syrische Tänzerinnen besonders berüchtigt. Andererseits muß zugegeben werden, daß die Naturfeste zu Ehren der Mutter Kybele in ihrer orgiastischen Weise etwas Berauschendes und Hinreißendes gehabt haben müssen, so daß ihrem Eindringen auch das Griechenvolk auf die Dauer nicht widerstehen konnte. Aber hier wurden die entfesselten Mächte der Leidenschaft mit den Gesetzen der Schönheitsgestaltung in Einklang gebracht.

3. Die Griechen.

„Die Griechen," schreibt der um die Zeit der Geburt Christi lebende Gelehrte Strabo im zehnten Buch seiner „Geographie", „die Griechen begehen ihre Opferfeste unter Einstellung der Arbeit, teils mit, teils ohne Schwärmerei, bald mit, bald ohne Musik, teils geheim, teils offenkundig. Und das bringt die Natur so mit sich; denn das Feiern vom Arbeiten lenkt den Geist von irdischen Geschäften ab, zum Göttlichen hin. Die Schwärmerei scheint göttliche Begeisterung zu enthalten und mit dem Zustand der Weissagung verwandt zu sein; die mystische Geheimhaltung der Zeremonien macht den Gottesdienst feierlich und ahmt die Natur nach, die gleichfalls unseren Blicken sich entzieht; die Musik endlich, die mit Tanz, Rhythmus und Gesang gepaart ist, bringt uns durch Anmut und Schönheit mit dem Göttlichen in Verbindung. Und das hat folgenden Grund. So richtig der Satz ist, daß die Menschen dann am meisten den Göttern gleichen, wenn sie wohltun, so trifft das doch noch eher zu, wenn sie sich wohl befinden. Das aber ist der Fall beim Vergnügen, beim Festefeiern, beim Philosophieren (!?), beim Gebrauch der Musik und dessen, was mit ihr zusammenhängt."

Diese Seite des griechischen Lebens gipfelt in den Mysterien, deren Einführung deshalb wohl auch Göttern zugeschrieben wurde, insbesondere dem Dionysos, den sie Ἴακχος d. i. den Jubelnden nannten.

Auf der andern Seite verlangt Plato in seiner „Republik" die systematische Ausbildung des Körpers und aller seiner Bewegungen, bevor man an die Bildung des Geistes denke. Ihm erschien der Tanz als zweckmäßigstes und schönstes Mittel zur Erreichung dieses Zieles. Der Tanz ist uns nach seiner Meinung „von den Musen verliehen, damit er die unmäßigen und den Charitinnen fremden Gemütsbewegungen in uns ordnen helfe". Er war da derselben Meinung mit seinem Meister Sokrates, der den Tanz für das beste Mittel hielt, zugleich im Äußern und im Innern jenes edle Ebenmaß und jene harmonische Schönheit zu erzeugen, die das Idealbild der griechischen Bildung war.

Also dort völlige Entfesselung des Körpers zu restloser Hingabe an jauchzende Leidenschaft, — hier das Mittel zur Beherrschung, zur Schönheitsgestaltung jeder Bewegung. Es sind die beiden Pole, innerhalb derer das Leben der Griechen sich bewegte, das Leben und die Kunst; denn beides war ihnen eins. Als apollinisch und dionysisch hat sie Nietzsche bezeichnet.

Apollinisch und dionysisch ist auch der griechische Tanz.

Apollinisch ist er vor allem dort, wo er als gymnastische Leibesübung auftritt. Athen allein besaß drei solcher Gymnasien, die der Ausbildung aller körperlichen Fähigkeiten im selben Maße gewidmet waren, wie der Schulung des Geistes. Und der Tanz war hier gleichzeitig Vorbereitung zur gewandten Bewegung im fröhlichen Reigen und allen Veranstaltungen der „Gesellschaft", wie zum ernsten Kampf.



Abb. 10. Terpsichore, die Muse des Tanzes. Im Vatikanischen Museum.

In Sparta war die Beteiligung an diesen Leibesübungen sogar durch das Gesetz Lykurgs vorgeschrieben. Vom fünften Jahr ab bereits nahmen die Kinder daran teil. Auch in den späteren Lebensjahren beteiligten sich beide Geschlechter, ja sogar alte Frauen schlossen sich nicht aus. Das dabei übliche Kostüm war das denkbar einfachste: das Gewand der Schamhaftigkeit. Der Gesetzgeber beabsichtigte mit dieser Maßregel eine Stärkung des sittlichen Gefühls. Wenn die Alten aber selber erzählen, daß Paris Helena entführte, nachdem er sie bei diesen Spielen gesehen, so bekennen sie mit dieser Sage die Wahrheit, daß weniger streng erzogene Augen, als die der Spartanerjünglinge, gegenüber dieser unverhüllten Schönheit nicht so unempfindlich blieben.

Aus diesen gymnastischen Spielen entwickelte sich die große Zahl der **Waffentänze**, unter denen der „pyrrhichische" obenan stand. Einen solchen Tanz, an dem auch Tänzerinnen teilnehmen durften, beschreibt uns Xenophon im sechsten Buche seines „Rückzugs der Zehntausend": „Jetzt erschien ein Mysier mit einem runden Schilde in jeder Hand, und tanzte bald so, daß er mit Zweien zugleich zu fechten schien, bald so, als stritte er nur gegen Einen; bald machte er viele Wendungen und stürzte über den Kopf, wobei er immer die runden Schilde behielt. Zuletzt tanzte er wie ein Perser, wobei er die Schilde zusammenschlug, auf die Kniee fiel und wieder aufstand; und alles dieses tat er nach dem Takte einer Flöte. Als der Mysier sah, daß die Gesandten der Paphlagonier dieses anstaunten, so beredete er einen Arkadier, der eine Tänzerin hatte, dieselbe, auf das prächtigste bewaffnet und

einen leichten Schild haltend, vorzuführen. Diese tanzte den Pyrrhichos sehr geschickt und erhielt laut klatschenden Beifall. Auch zwei Thraker traten auf und hielten einen Waffentanz nach der Flöte; sie taten dabei leichte und hohe Sprünge und schwangen die Schwerter. Zuletzt hieb einer auf den andern zu, so daß alle glaubten, er habe ihn totgeschlagen. Er hatte aber den Hieb mit Kunst angebracht. Hierüber erhoben die Paphlagonier ein lautes Beifallsgeschrei. Nachdem nun der Sieger den andern der Waffen beraubt hatte, verließ er mit Gesang das Gefecht, und man trug den Überwundenen als tot hinweg; er aber hatte keinen Schaden bekommen."

Ähnlich waren auch schon die Tänze, die Odysseus nach Homers Bericht bei den Phäaken bewunderte. Auch von fröhlichen Reigentänzen erzählt uns Homer. Der kunstvolle Vulkan hatte einen solchen auf dem Schild des Achilles gebildet. Vielleicht war es ein Hormos, der nach Lucian Ähnlichkeit mit einer Halskette hatte, oder ein Geranos (Kranichtanz), dessen Erfindung Theseus zugeschrieben wurde, weil die gewundenen Reigenbewegungen die Irrgänge des Labyrinths andeuten sollten.

Fast alle religiösen Feste der Griechen, die ja immer auch gleichzeitig Volksfeste waren, waren mit feierlichen Aufzügen verbunden, die wie die Panathenäen oft zu glänzendster Prachtentfaltung den Anlaß gaben. Hier zeigte sich in Anordnung und Ausführung der einzelnen Gruppen der hohe Schönheitssinn dieses Volkes; dann aber auch die große Wertschätzung der körperlichen Künste. Fast jedes dieser Feste ist mit Wettstreiten verbunden, bei denen die körperlichen Kampfspiele niemals fehlen. Bis auf den heutigen Tag unerreicht sind die „olympischen" Festspiele zu Ehren des Zeus, an denen das ganze Volk so lebhaften Anteil nahm, daß es seine Zeitrechnung nach Olympiaden bemaß.

Daß dieses Künstlervolk mit besonderer Liebe an Apollo hing, braucht nicht erst betont zu werden. Ebenso ist es klar, daß gerade die ihm zu Ehren veranstalteten Feste den apollinischen Charakter trugen.



Abb. 11. Tanzende Bacchanten. Relief aus dem Nationalmuseum zu Neapel. (Zu Seite 16.)

Das allein würde genügen, um die Meinung des Athenäos, die zur Verehrung Apollos bestimmten „Hyporchemata“ seien komische Tänze gewesen, Lügen zu strafen. Auch der Umstand, daß die Zither das einzige Begleitinstrument zu diesen Chorliedern war, zeugt für ihre ernste Haltung. Denn die Musik zu den komischen Tänzen fiel der Flöte zu. Pindar wird als Dichter solcher Chorlieder genannt. Sie zerfielen in drei Abteilungen und wurden bald von einem einzelnen Sänger vorgetragen, bald als Zwiegesang, mit dem Chöre abwechselten. Beide Geschlechter nahmen an diesen Übungen teil, bei denen die Tanzenden gleichzeitig sangen. Da diese Reigen um den Altar des Gottes oder seinen Tempel führten, werden sie vielleicht von manchen Prozessionen und Umgängen um den Altar anderer, auch heutiger Kultformen nicht sehr verschieden gewesen sein.

Gerade bei diesen Götterfesten ging der Tanz sehr leicht in die mimische Darstellung über, indem bei ihnen Ereignisse und Taten aus dem Leben des Gottes vorgeführt wurden. So wurde bei den „Septerien“, die alle neun Jahre in Delphi gefeiert wurden, der Sieg Apollos über den Drachen Python dargestellt. Der alexandrinische Schriftsteller Pollux beschreibt dieses Schauspiel, bei dem ein Knabe, dessen beide Eltern noch leben mußten, den Gott darstellte. Und weil Apollo sich nach Tempe begeben hatte, um sich dort von der Befleckung reinigen zu lassen, die infolge der Tötung des Drachen an ihm haftete, schloß sich auch an das Spiel eine gemeinsame Wallfahrt nach dem schönen Tale des Peneios. Dort wurde am Knaben die Reinigung symbolisch vollzogen; dann brach er einen Zweig aus dem heiligen Lorbeerhaine Apollos, und unter den Jubelliedern der Wallfahrer zog man nach Delphi zurück.

Ein ähnliches Fest waren die in Theben alle neun Jahre gefeierten „Daphnephorien“, bei denen ein vornehmer Knabe die Rolle des Daphnephoros (d. i. Lorbeerträger) spielte. Er trug einen mit Lorbeer und Blumen gezierten Ölzweig, an dessen Spitze eine Kugel befestigt war, an der wieder mehrere Kugeln hingen. Die ganze Feier galt dem Sonnengott; die Kugeln bedeuteten Sonne, Mond und Planeten. Von hoher Schönheit war das „Hyakinthosfest“, das am glänzendsten in Amyklä in Lakonien gefeiert wurde und drei Tage dauerte. Den Mythus von der Tötung des schönen Jünglings Hyakinthos durch Apollo hat man als die unter der Einwirkung der sommerlichen Sonnenglut verdorrende Pflanzenwelt gedeutet. Der erste Tag war ein Trauerfest, ein Grabesopfer für den getöteten Jüngling. Um so freudiger ging es am zweiten Tag bei Tanz und Spiel und Opferschmaus zu; selbst die Sklaven durften an diesem Feste teilnehmen. Der dritte Tag brachte dann die Verherrlichung des Gottes. —

Solcherlei Umzüge, Prozessionen und Darstellungen bildeten zweifellos auch einen wichtigen Bestandteil der Mysterien. Wir sind über diese geheimen Kultformen nur wenig unterrichtet, und so ist es doppelt schwierig eine Erklärung für die ungeheuere Bedeutung zu finden, die sie im griechischen Volksleben hatten. Die griechische Volksreligion war ja in allen jenen Fragen, die über die sinnliche Welt hinausreichen, im Grunde recht oberflächlich. Kein Wunder, daß es den ernsteren Menschen drängte, in solchen geheimnisvollen religiösen Übungen eine Entsündigung und Reinigung zu suchen für alle Vergehungen gegen die sittliche Weltordnung. Durch Fasten, feierliche Waschungen, durch Umzüge, Gebete und Opfer bei den Heiligtümern der Götter erreichte man eine beglückende, die Not des Lebens beseitigende Weihestimmung, die die gewöhnliche Volksreligion nicht zu geben vermochte. Sicher ist, daß auch bei den „Eleusinien“, den feierlichsten dieser Mysterien, durch mimische Darstellungen der Leiden und Taten der Götter, z. B. des Raubes der Persephone und des schmerzvollen Suchens der Mutter, auf die Gemüter eingewirkt wurde. Wir wissen, daß diese Darstellungen auf einer mit szenischen Vorrichtungen und Maschinen versehenen Bühne stattfanden. Dagegen ist es nur eine Vermutung, daß hier im Spiel Vorstellungen von der Unsterblichkeit der Seele und dem Leben im Jenseits gegeben wurden. Der Eindruck war jedenfalls ein erhebender und beseligender, wie die begeisterte Lobpreisung des Sophokles beweist:

„Wie dreimal selig die
Der Menschen, die, nachdem sie diese Weih' geschaut,
Zum Hades gehn; denn diesen ist allein verliehn
Zu leben und den andern nichts als Elend dort!"

Wer bedenkt, wie leicht die höchste seelische Erregung in eine körperliche umschlägt, wer sich zum Beispiel vergegenwärtigt, wie bei fast allen Völkern auf die Leichenfeierlichkeiten oft recht fröhliche Schmäuse folgen, wer ferner einmal Gelegenheit hatte, zumal in südlichen Ländern, auf Wallfahrten zu beobachten, wie nach dem ernsten Gottesdienst des Vormittages der Nachmittag oft ausgelassener Fröhlichkeit gewidmet ist, wird es nur natürlich finden, daß auch bei diesen Mysterien den Tagen heiliger Sammlung Stunden ausgelassener Fröhlichkeit folgten.

Wenn das schon bei Festen, die die Beziehungen der Seele zur Gottheit erklären, unvermeidlich ist, wird diese Begeisterung nicht zur Notwendigkeit, wenn der Mensch danach strebt, mit der Natur eins zu werden?! Muß dem die Vorgänge in der Natur mit naiven Augen schauenden Menschen nicht sein eigenes Dasein als ein Abbild des Lebens rings um sich erscheinen? Erfährt er nicht am eigenen Körper, sieht er nicht in den Geschlechtern um sich herum dasselbe Aufblühen, Wachsen, Früchtebringen, dasselbe Vergehen und Hinsterben? Dem Athener wurde das Auf und Nieder des Naturlebens am stärksten sichtbar am Weinstock. Die Volksphantasie, die die ganze Natur mit Lebewesen erfüllte, verkörperte sich das Schicksal der Rebe im Gotte Dionysos. So wurde der Dionysoskult zum Naturgottesdienst.

Dionysische Feste zogen sich durchs ganze Jahr. Wenn der Winter vor dem Frühling weichen mußte, feierte Athen die „großen" Dionysien mit feierlichem Umzug und glänzenden dramatischen Aufführungen, die unübersehbare Scharen von Fremden nach der festlich geschmückten Stadt lockten. Wenn die Trauben reiften, feierte man die „Oschophorien" mit Wettlauf und lustigem Umzug, den Jünglinge in Weiberkleidung anführten. Die Weinlese wurde auf dem Lande lustig begangen. Aus den ausgelassenen Schwänken, die dabei aus dem Stegreif vorgemimt wurden, entwickelte sich die griechische Tragödie. Erneute Umzüge mit Festschmaus und Schauspiel brachte das „Kelterfest" mit sich. Gleich drei Tage dauerten die „Anthesterien", wenn der Wein den Gärungsprozeß vollendet hatte. Der erste Tag hatte seinen Namen von der Faßöffnung, weil an ihm zum erstenmal der junge Wein angezapft wurde. Am tollsten ging's am nächstfolgenden Tag, dem Kannenfest, zu. Da zog das junge Volk in der Vermummung von Satyrn, Silenen und Bacchantinnen mit allerlei Mutwillen in der Stadt umher. Eine tolle Weinlaune erfüllte alt und jung. Jeder gab sich dem Rausche des jungen Trunkes hin; ja sogar die Gattin des Archon Basileus wurde dem Gotte vermählt. Vertrüge es sich mit der Ehrfurcht,



Abb. 12. Tanzender Satyr.
Statue im Lateranischen Museum zu Rom. (Zu Seite 16.)

die uns vor dem klassischen Altertum von der Schule her im Blute liegt, wir müßten den dritten Tag als eine Feier des moralischen und physischen Katzenjammers bezeichnen. Man fand allerdings dafür eine würdige Form, indem man den Seelen der Verstorbenen Körbe voller Früchte opferte, von denen kein Lebender genießen durfte.

Alle diese Feste waren Feste der Freude, voll Ausgelassenheit und heiterster Stimmung. Daß der Tanz bei ihnen eine wichtige Rolle spielte, bezeugen die Verse des Athenäos:

„So geht es in der herrlichen Athene zu:
Kaum steigt der Duft des Weines in die Nüstern,
So fängt, was Füße hat, zu tanzen an."

Aber den höchsten Taumel, einen geradezu wahnsinnigen Rausch trunkener Selbstvergessenheit erzeugte nicht die Freude, sondern die Trauer. Wenn im Winter der Weinstock kahl dastand, kraftlos und erstarrt, dann erfüllte Trauer die Stadt. Nun war Dionysos verschwunden. Wie mußte der geliebte Gott leiden! Vor bösen Mächten war er wohl ins Meer, in die Unterwelt geflüchtet, vielleicht hatten ihn wütende Titanen zerrissen. Wo war der Gott? Es galt ihn zu suchen, ihn zurückzuführen in die trauernde Welt.

Das ist die Zeit der eigentlichen dionysischen Mysterien, an denen nur Frauen und Jungfrauen teilnahmen, die Zeit der Mänaden und Bacchantinnen. Am tollsten war die Feier in Theben, dem Geburtsort des Dionysos. Dort spielen auch „die Bacchen", die Euripides als greiser Mann gedichtet hat. Und selbst die Verse des mit seinen siebzig Jahren fromm gewordenen Spötters atmen die feurige Glut der Raserei, die in dieser Zeit das griechische Weibervolk ergriff. Aus den Reden des „Boten", der den Männern in der Stadt von dem kündet, was er draußen gesehen, aus den Liedern des Chors gewinnen wir ein wenn auch nur schwaches Bild, wie es in diesen Tagen zuging. „Frauen und Mädchen hatten die Stadt und alle Wohnungen der Menschen verlassen, um in der freien Natur, in Wäldern und Bergen, im tiefsten Forst frei wie das Wild umher zu schweifen. Keine gedenkt der Lieben daheim. Die jungen Mütter selbst haben ihre Säuglinge verlassen und legen junge Wölfe an die schwellenden Brüste. Mit Rehfellen sind sie umgürtet. Schlangen flechten sie ins Haar, und die Giftigen tun ihnen nichts, sondern lecken ihnen vertraut die Wangen. Einen Holunderstab, in dessen vertrocknetem Mark das Feuer glimmt, tragen sie in der Hand. Mit Blättern und Blüten und Efeugerank haben sie ihn umwunden. Sie haben keine Sorge um Speise und Trank. In ihrer Schwärmerei haben sie Götterstärke. Sie zerreißen das Wild, das sie im Sprung erhascht, und verzehren das rohe Fleisch. Sie üben Wunder. Wo sie wollen, springen Quellen hervor von Milch und Honig und löschen ihren Durst. Und was tun sie? — Sie spielen und scherzen und singen und tanzen, bis sie vor Erschöpfung niedersinken. Doch nur kurze Zeit gönnen sie sich Ruhe, um von neuem ihrem dionysischen Taumel sich hinzugeben."

Die Geschichte hat der dichterischen Schilderung hinzuzufügen, daß das Spiel nicht immer so kindlich und harmlos blieb, sondern oft dem zügellosesten Sinnentaumel verfiel. Aber gerade aus der Schilderung des Dichters erkennen wir vielleicht die wahrere Natur dieser seltsamen Vorgänge. Man gab sich jenem göttlichen Zustande hin, den die Dichter als „goldenes Zeitalter" priesen, wo es keine Gesetze gab, kein Mein und Dein, keine Begier, keinen Haß zwischen Tier und Mensch, wo alles eins war in seligem, paradiesischem Genießen. —

Alle diese Tänze standen, so wild und ausgelassen sie waren, immer in Verbindung mit religiösen Feiern. Nur müssen wir uns gegenwärtig halten, daß beim Griechen das religiöse Leben aufs innigste mit dem des Staats und der Gemeinde verbunden war. Es ist da keine scharfe Linie der Trennung zu ziehen. Bei keinem Volke war zum Beispiel das Theater in so hohem Sinne „moralische Anstalt", wie bei dem hellenischen. Der feierliche Inhalt der Chöre der Tragödien legt es nahe, daß die dabei ausgeführten Bewegungen von denen im Tempel nicht sehr abwichen. Ausgelassen und cynisch war dagegen der komische Tanz, der „Kordax", und in üppige Sinnlichkeit und zügellose Wildheit artete der Tanz der Satyrn, die „Sikinnis", aus.

Die kunstvollen Rhythmen der griechischen Chöre lassen ahnen, wie fein verschlungen auch die dazu gehörigen Bewegungen sein mochten. Immerhin wird schon viel früher das Gebärdenspiel wichtiger gewesen sein, als das Tanzen mit den Füßen. Deshalb konnte auch Aristophanes den ernsten Äschylos sich rühmen lassen, er habe alle Figuren seiner Chöre erfunden. Der Sinn für metrische und rhythmische Bewegung war überhaupt beim ganzen Volke aufs höchste ausgebildet. Epaminondas wird als glänzender Tänzer gerühmt, Sophokles war ein hervorragender Reigenführer, der schon als Knabe nach der Schlacht bei Salamis um die Trophäen getanzt hatte, und Plato führte mit einem Chor tanzender Knaben kostbare cyklische Reigentänze auf. Daß auch der weise Sokrates selbst in seinen alten Tagen das Tanzen nicht verschmähte, ist bekannt. Wie viel Anteil dabei die Schönheit seiner Lehrmeisterin Aspasia hatte, wird allerdings von den Gewährsmännern nicht berichtet.



Abb. 13. Tanzender Silen.
Pompejanische Bronze im Nationalmuseum zu Neapel.
(Zu Seite 16.)

Bei einem Volke, dessen Kultus den Tanz in so hohem Maße verwertete, ist es selbstverständlich, daß auch die Festlichkeiten des privaten Lebens ohne ihn nicht denkbar sind. Man kann auch bei den Griechen sagen, daß er von der Wiege bis zum Grabe der Begleiter der wichtigen Ereignisse ihres Daseins war. Daß er in besonderem Maße zur Verherrlichung der Gastmähler hinzugezogen wurde, stimmt mit dem überein, was wir auch bei andern Völkern finden. Und auch der Charakter dieser Tänze machte, wo es sich um bezahlte öffentliche Tänzerinnen handelte, durchaus nicht Anspruch auf Unverfänglichkeit des Inhalts und der Gebärden. Die „Gewandtänze“ allerdings, auf die wir aus den zahlreichen Tanagrafiguren schließen können, zeugen von dem unvergleichlichen sinnlichen Schönheitssinn der Griechen. Dieser wunderbare Fluß der Linie im wallenden Gewand, diese herrliche Schönheit der Haltung der Arme, diese Lebendigkeit, in der immer doch maßvollen Bewegung des Körpers — hat die aus dem Tanz Anregung schöpfende bildende Kunst nie wieder erreicht.

Leider berichten uns die griechischen Schriftsteller nichts über die Art dieser Tänze. Dagegen sind uns die Namen einer ganzen Reihe von Tänzen überliefert, die recht bedenklicher Natur gewesen sein mögen. Die „Bibasis“ zum Beispiel muß sich im wesentlichen von einem Pariser Cancan nicht viel unterschieden haben. Die wichtige Rolle, die die Hetären im griechischen Gesellschaftsleben spielten, legt das auch nahe. Immerhin bewahrte die vornehme Geschmacksbildung den Griechen vor jener geistlosen Sinnlichkeit und entnervenden Weichlichkeit, der die Asiaten so leicht verfielen. Bei den Symposien ging es wohl oft ausgelassen zu, aber man verstand doch auch bei vorgerückter Stunde und gehobener Weinlaune noch Schönheit zu würdigen, wie Xenophons bekannte Schilderung beweist, die zugleich auch ein Zeugnis dafür bietet, daß den Griechen auch die Ballettszene im heutigen Sinn des Wortes nicht

unbekannt war. Zu Ende des Gastmahls, an dem im Hause des Kallias sich Sokrates und seine Freunde beteiligten, trat ein Syrakusaner hervor, der den Versammelten mitteilte, sie würden jetzt die Hochzeit des Bacchus mit Ariadne zu sehen bekommen. Und Xenophon schildert mit einer bei ihm nicht häufigen Liebenswürdigkeit und Anschaulichkeit, wie der etwas angetrunkene Bacchus sich Ariadne naht, ihr seine glühende Liebe gesteht, die die Schöne hold errötend erwidert. Zu Beifallsausbrüchen reißt der beredte Liebestanz der beiden die Versammlung hin; spielte das Tänzerpaar doch so lebendig, daß allen das Spiel Wahrheit zu sein schien. Und als das göttliche Paar nun eng umschlungen sein Brautlager aufsucht, da schwuren angesichts dieses Liebesglückes, wie Xenophon berichtet, „diejenigen unter den Gästen, die noch nicht verheiratet waren, daß sie es bald sein würden. Die Verheirateten aber schwangen sich zu Pferde, um möglichst schnell zu ihren Gattinnen zu kommen und glücklich zu sein“.

So klingt auch die Darstellung vom Tanz der Griechen in ein Lied der Liebe aus.

4. Die Römer.

Die Römer waren kein Künstlervolk. Sie waren weder schöpferisch veranlagt, noch vermochten sie das, was sie von andern übernahmen, völlig mit eigenem Geiste zu durchdringen. Die ersten Jahrhunderte ihrer Geschichte haben sie zur Erlangung und Befestigung ihrer Weltherrschaft angewendet. Man kann sagen, daß sie ihrem alten, einfachen Wesen treu blieben, bis sie ihrer Sache sicher waren, also bis zur siegreichen Vollendung des zweiten punischen Krieges (201 v. Chr.). Von da ab geht die Entwickelung zum Weltreich im Grunde trotz der zahllosen Kriege so mühelos weiter, daß man daheim zu Vergnügen und Bildung Zeit hat. Die fehlenden Anlagen konnte man sich natürlich nicht geben; aber man konnte aus aller Welt zusammenholen, was dort vorhanden war, und es sich dienstbar machen. Daß man dabei nicht verfeinerte, liegt in der Natur der Sache. Ein innerer Zusammenhang bestand ja nicht. Äußerlich suchte man durch Vergrößerung und reichere Ausstattung dem Uebernommenen den Stempel des Eigenen aufzudrücken. So erreicht Rom in allem



Abb. 14. Tanzende Mänaden.
Marmorrelief in den Uffizien zu Florenz. (Zu Seite 16.)

Virtuosentum das Höchste; eine echt künstlerische Schöpfung bringt es nicht zu stande.

Auch der Charakter aller Kunstübung verfällt der Übertreibung. Das griechische Maßhalten, die Harmonie des Lebens fanden die Römer nie. Alle Festlichkeiten gewannen eine ungeheuere Ausdehnung. Was bei den Griechen Lustigkeit war, wurde in Rom ausgelassene Frechheit, der griechische Humor wurde zur Frivolität, der dionysische Taumel zum lasterhaften Bacchanal. Es ist sehr bezeichnend, daß die Römer in Komödie und Tragödie niemals über eine sklavische Nachahmung des griechischen Vorbildes hinaus kamen, dagegen Pantomime und Ballett zu einer nicht wieder gekannten Höhe brachten. Die Geschichte des Tanzes in Rom gibt im Ausschnitt ein ausgezeichnetes Bild dieser künstlerischen Gesamtentwickelung.

Bei keinem Volke tritt der religiöse Ursprung des Tanzes so scharf hervor, wie bei den Römern. Nirgends hält sich auch die einseitige Betonung dieses Charakters so lange. Die ältesten Tänze, von denen wir hören, sind die der „Salier". Diese bildeten eines der von Numa eingesetzten Priesterkollegien. Ihre Hauptaufgabe bestand in der Obhut über die „heiligen Schilde" und der Veranstaltung eines feierlichen Umzuges mit denselben im Monat März. Plutarch betont ausdrücklich, daß sie ihren Namen von diesen Springtänzen haben, bei denen sie kurze, purpurene Röcke trugen, um diese breite, eherne Gürtel, die Köpfe mit dem Helm bewehrt, in der Hand die Schilde, gegen die sie mit Schwertern schlugen. „Übrigens," fährt Plutarch fort, „haben bei diesen Tänzen die Füße das meiste zu tun, und man sieht den Bewegungen der Tänzer mit Vergnügen zu, da sie nach einem geschwinden, lebhaften Takte allerhand Krümmungen und Wendungen machen, die eine besondere Stärke und Leichtigkeit verraten" (Plutarch; Numa, Kap. 13). Der Takt zu diesen Tänzen wurde durch Flötenspieler angegeben; die dazu gesungenen Lieder waren in einer so altertümlichen Sprache abgefaßt, daß zur Zeit Ciceros die Römer selbst sie nicht mehr verstanden. Dennoch durfte kein Jota daran geändert werden.



Abb. 15. Tanzende Mänade. Rom. (Zu Seite 16.)

Dieser Konservativismus der Römer erhielt der Weltstadt auch ein altehrwürdiges Hirtenfest in den „Luperkalien". Diese Umzüge stammten zweifellos aus der Zeit, als Rom selber noch eine Gemeinde von Hirten war. Sie suchten den Hirtengott Faunus gnädig zu stimmen, daß er den Herden fröhliches Gedeihen und reichen Zuwachs zu teil werden lasse. In späteren Zeiten wurde bei diesem Feste im Hain Luperkal, der am Fuße des Palladin lag, erst ein Opfer von Böcken und Hunden dargebracht, dann begann der Umlauf, bei dem die aus den Fellen der Böcke geschnittenen Schurze die einzige Bekleidung abgaben. Mit Ruten, die man aus den Fellen geschnitten, schlug man alle Be-

gegnenden, und kinderlose Frauen glaubten durch diese Schläge das Ziel ihrer Wünsche zu erlangen. Dieses fröhliche Fest war öfter durch groben Unfug verunstaltet worden, wurde aber immer wieder, sogar in der Kaiserzeit, gründlich reformiert.

Es knüpften sich überhaupt festliche Umzüge an die zahlreichen religiösen Feste, die die Römer fast in jedem Monat zu feiern pflegten, und auch das Volksspiel fehlte bei ihnen nicht. Doch war es, dem ganzen Charakter der Bevölkerung entsprechend, fast nur Waffenspiel. Ganz ohne Tanz mag es allerdings auch schon in der älteren Zeit nicht abgegangen sein; liebten und pflegten ihn doch zum Beispiel die benachbarten Etrurier aufs höchste, wie wir aus dem Schmuck der wieder aufgedeckten Grabdenkmäler schließen können. Aber auch als gymnastisches Spiel ist der Tanz von den Römern nie geschätzt worden, und selbst ein Scipio Afrikanus, den doch der strenge Cato einen „Verderber der römischen Jugend" schalt, hatte für den Tanz nur tadelnde Worte und hielt seine Übung in nüchternem Zustande für unbegreiflich.

Inzwischen hatte man schon früher szenische Darstellungen in die Stadt gebracht und zwar wieder aus religiösen Gründen. Livius erzählt, daß, weil die Heftigkeit der Pest (im Jahre 361 v. Chr.) weder menschlicher Klugheit noch göttlichem Verstande weichen wollte, als für die Kriegerstadt vollständig neuer Versuch, den Zorn der Himmlischen zu besänftigen, Theaterspiele eingeführt worden seien. Man verschrieb sich dazu die Tänzer (ludiones) aus Etrurien. Die Pest schwand, aber die Spiele blieben. Sie hatten der römischen Jugend so gut gefallen, daß sie selbst sich der Sache annahm, und die saturae, bei denen geistreicher Witz und körperliche Gewandtheit in der Darstellung ausgelassen lustiger Szenen wetteiferten, wurden schnell ein beliebtes Unterhaltungsmittel. Die Entwickelung ging nun rasch. Livius Andronikus wagte es in der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. zuerst, diese Satire zur Darstellung einer geschlossenen Handlung zu benutzen. Er nahm sich für die musikalischen Teile einen Sänger an. Das Ganze stellte nun so große Ansprüche an das Können der Darsteller, daß die römische Jugend sich von den Spielen zurückzog und ihre Ausführung berufsmäßigen Schauspielern überließ.

Die treibende Ursache einer andern Seite der Entwickelung gab die im Charakter der Römer hervorstechende Vorliebe für burlesken Witz und Scherz. Von den alten Bauern schon wird es erzählt, daß sie sich abends nach vollbrachter Arbeit gern um den Herd versammelten und sich an heiteren, witzigen Wechselreden unterhielten. Zur Verstärkung des Eindrucks nahm man auch Gesichtsmasken. Da der Stoff zu diesen Gesprächen immer aus dem Leben der Bauern, Arbeiter und Handwerker genommen wurde, waren die auftretenden Personen fast immer dieselben, so daß sich diese recht bald zu feststehenden Masken ausbildeten. Damit war das Spiel dann auch den berufsmäßigen Possenreißern überliefert, und in dieser Gestalt bildete es nun eine der beliebtesten Unterhaltungen der Römer, wo die „Atellanen" bei keiner Festlichkeit fehlen durften. Den Namen hatten die Stücke von der alten Stadt Atella in Campanien, deren Einwohner bei den Römern in dem nicht gerade schmeichelhaften Rufe unserer Schildbürger standen. Daher erklärt es sich auch, daß der Text der meist recht gewagten und ausgelassenen Stücke im Dialekt abgefaßt war. Es gab eine ziemlich umfangreiche Literatur von solchen Stücken. Leider ist uns nichts davon erhalten geblieben, und wir sind damit einer Hauptquelle für die Kenntnis des römischen Volkslebens verlustig gegangen. Die Nachkommen der in den Stücken auftretenden Personen aber haben wir im Policinell, Arlecchino, Pantalon und der Brighalla der heutigen italienischen Volksstücke.

Zu diesen mehr bodenständigen Gewächsen kamen nun alle Pflanzen des Auslandes. Daß die Gesamtheit der Lustbarkeiten in der späteren römischen Zeit den Eindruck eines Riesenstraußes von Sumpfpflanzen macht, liegt daran, daß, wie wir in den vorangehenden Abschnitten gesehen haben, Tänzer und Gaukler in den asiatischen Ländern durchweg sittenlos und moralisch verachtet waren, daß ferner das immer üppiger und sinnlicher werdende Leben in Rom auch das noch verdarb und in den Schmutz zog, was in der Heimat rein gewesen war.

Das war die Zeit, als der Ruf nach Spielen immer lauter wurde, als die Dauer der Festlichkeiten immer weiter ausgedehnt werden mußte, und es die Hauptsorge der Ädilen war, wie sie das immer anspruchsvollere Volk befriedigen sollten. Mit dem Namen der Götter deckte sich das unsittliche Treiben. Die Mysterien Griechenlands, der Kybeledienst Asiens, die Isis- und Osirisfeier der Ägypter, sie alle wurden nach Rom übertragen, wo sie bald den religiösen Charakter einbüßten und nur noch zum Deckmantel rasender Ausschweifung dienten. Die Bacchanalien, die durch Verschmelzung des Dionysos-Bacchus mit dem altrömischen Weingott Liber mehr und mehr ihren alten, ehrwürdigen Charakter verloren hatten, wurden allmählich zu beispiellosen Orgien. Deshalb versuchte im Jahre 186 v. Chr. der Staat diesen Greuel, der immer stärkeren Anstoß bei den anständiger Gesinnten erregen mußte und die Sitten der Gesamtheit verdarb, auszurotten. Tausende wurden verbannt oder hingerichtet, der Bacchusdienst noch Möglichkeit eingeschränkt. Aber es half nichts. Im Geheimen wurde er beibehalten, und im Rom der Kaiserzeit, wo nur noch das Laster Triumphe feierte, konnte die Kaiserin Messalina wagen (Abb. 17), im hellsten Tageslicht zu begehen, was sich bisher noch schamhaft im Schutz der Nacht verborgen hatte.

Da man es in Rom fertig gebracht hatte, Freudenmädchen und Dirnen wie Flora, Acca Larentia und Anna Perenna zum Range von Göttinnen zu erheben, nur weil sie den Staat zum Erben ihrer Reichtümer gemacht hatten, ist es leicht erklärlich, daß die Feste dieser „interessanten" Göttinnen mit tollster Ausgelassenheit begangen wurden.



Abb. 16. Tanzende und musizierende Bacchanten.
Relief aus Herculanum im Nationalmuseum zu Neapel.

Es ist die Zeit, wo die Tänzerinnen und Gaukler aller Länder ihre Schönheit und ihre Kunst auf den römischen Markt trugen, wo sie dort auch immer die reichste Wertschätzung fanden. Ein Gastmahl ohne Tänzerinnen war nicht mehr denkbar. Nach Ammians Bericht gab es in Rom dreitausend fremde Tänzerinnen, und man hielt sie für so unentbehrlich, daß sie in der Stadt bleiben durften, als man aus Furcht vor einer Teuerung die fremden Philosophen, Redner und Lehrer verbannte. Das Gewerbe war einträglich. Wenn ein

so glänzender Schauspieler und dabei edler Mensch wie Roscius seine Jahreseinnahme auf 129000 Mark berechnen konnte, so wird man ja auch das übertrieben finden. Immerhin ist sie vernunftgemäßer, als die halb so große von Tänzerinnen, wie Dionysia, die es meisterhaft verstand, die jeweils einflußreichsten Staatsmänner in ihre Netze zu locken, oder gar die berüchtigte Thymele, die ihren Ruhm hauptsächlich der rückhaltlosen Unanständigkeit ihrer Darstellung verdankte. Das rechte Ende war, daß eine der frechsten Darstellerinnen, die allerdings berückend schöne Theodora, an Justinians Seite Kaiserin werden konnte. Es war ja der Kaiserzeit vorbehalten, die ärgste Liederlichkeit und Ausschweifung gewissermaßen zur Pflicht eines guten Staatsbürgers zu machen. Wenn trotzdem ein Tiberius, der doch sicher kein zartes Gewissen hatte, eine ganze Reihe von Tänzen untersagen mußte, so könnte man daraus einen Schluß auf ihre Beschaffenheit ziehen, auch wenn nicht alle bedeutenden Satiriker ihre Geißel hauptsächlich gegen dieses fressende Geschwür des Staates schwingen würden.


Abb. 17. Valeria Messalina, Gemahlin des Claudius. (Zu Seite 21.)

Mit bitterem Zorn verfolgt aber ein Juvenal noch die Pantomime. Mit ihr haben wir uns zum Schluß noch zu beschäftigen. Wenn wir aus Cicero die außerordentliche Wertschätzung kennen lernen, deren sich Schauspieler wie Roscius erfreuten, sollte man es nicht für möglich halten, daß die römische Genußwelt, wie das breite Volk, kaum hundert Jahre später von Schauspielen und Schauspielern kaum mehr etwas wissen wollten. Und doch war es so. Die wortlose Pantomime hatte das ausgesprochene Wort vollständig verdrängt. Das Verdienst — wenn man es nicht eher als Schuld bezeichnen will — die Pantomime zu einer Höhe gehoben zu haben, die sie nie wieder erreicht hat, gebührt zwei römischen Freigelassenen, dem Alexandriner Bathyllos und dem Kiliker Pylades, deren Wirksamkeit in den Beginn des römischen Kaisertums fällt. Sie trennten die Pantomime vollständig vom Drama und steigerten die Ausdruckskraft des Gebärdenspiels zu einer Höhe, die am besten durch eine von Lucian mitgeteilte Anekdote beleuchtet wird. Danach wohnte ein König von Pontus bei seinem Aufenthalt in Rom einer derartigen Vorstellung der „Arbeiten des Herakles“ bei. Der Hauptdarsteller vermochte die ganzen Ereignisse so überzeugend darzustellen, daß der König seinen kaiserlichen Gastgeber bat, ihm diesen Mimen zu schenken. „Erstaune nicht über meine Bitte,“ fügte er hinzu, „die Nachbarn meines Reiches sind Barbaren, deren Sprache niemand versteht und denen es bis jetzt niemals möglich war, meine Sprache zu lernen. Dieser Mann wird es durch seine Gebärden fertig bringen, daß sie meinen Willen verstehen.“ Nero behielt seinen Mimen aber lieber selber. Denn es ist geradezu unglaublich, bis zu welcher wahnsinnigen Vergötterung die vornehmen Männer Roms und erst recht die Weiber es diesen Künstlern gegenüber trieben. Man müßte die Werke der Satiriker und Epigrammatiker, wie Juvenal und Martial, oder auch die Schriften des bitterernsten Tacitus abschreiben, um eine Vorstellung davon zu geben, wie weit die entnervte Weichlichkeit, die Zügellosigkeit ging. Da waren die schönen Gestalten der Schauspieler, der nicht wiederzugebende Inhalt ihrer Stücke ein wirksames Anreizmittel der erschlafften Wollust. Bald versagte auch dieses. Wo die Schönheit nicht mehr ausreichte, wurde die Häßlichkeit aufgerufen. Elende Mißgeburten, krüppelhafte Zwerge wurden nun die Helden der Bühne und die Lieblinge des Zuschauervolkes. Und da das mit der höchsten Raffiniertheit gesteigerte Spiel nicht mehr zu befriedigen vermochte, mußte die Wirklichkeit auf die Bühne gezerrt werden. Nun wurde nicht nur die grauenhafteste Sinnlichkeit wirklich ausgeführt, es mußte auch wirkliches Blut fließen. Zum Tod verurteilte Verbrecher übernahmen die Rolle solcher Darsteller, die dem Schwerte geopfert oder



Abb. 18. Bacchus mit tanzendem Gefolge. Im Nationalmuseum zu Neapel. (Zu Seite 21.)

verbrannt wurden. Der Pöbel hatte nun eine neue Schaulust mehr. Und der Wahnsinn ging so weit, daß, wenn die verurteilten Verbrecher fehlten, sich Schauspieler fanden, die zur Erduldung aller Martern bereit waren. Wir erfahren das aus Tertullian, der mit dem Hinweis auf sie die Märtyrer ermahnt, für himmlischen Lohn dieselben Qualen zu erdulden, die Komödianten um des irdischen willen ertrugen. Der Cirkus mit seinen Tier- und Gladiatorenkämpfen, das Hinschlachten ganzer Scharen von Anhängern der neuen Lehre sorgten dann für die nötige Abwechslung, bis endlich dieses Meer von Blut so gewaltig anwuchs, daß es die ganze Welt des in Gold und Purpur gekleideten Lasters und Sinnengenusses ersticken konnte. Eine neue Zeit stieg herauf, neue Völker, neue Anschauungen rangen um die Herrschaft. Mit ihnen kommt auch eine neue Kunst.

III.

Der Tanz im Mittelalter.

1. Die Stellung der christlichen Kirche zum Tanz.

Wenn wir heute die Theologen der christlichen Kirche — Protestanten und Katholiken sind sich in diesem Punkte einig — über den Tanz reden hören, so schwanken die Urteile zwischen dem kräftigen Ausspruch des Kapuziners „Teufelswerk“ und dem zurückhaltenderen Urteil, das von „gefährlicher Verlockung zur Sünde“ spricht. Ich glaube zwar nicht, daß es seit des urwüchsigen Abraham a Santa Clara Zeiten noch Hofprediger gegeben hat, die auch gegenüber den Ballfesten bei Hofe gedonnert haben. Um so nachdrücklicher ist die Bekämpfung der Volkstänze, allerdings ohne viel Erfolg. In meiner elsässischen Heimat zum Beispiel hat das jahrelange, geistliche Eifern gegen die „Kilbe“ oder „Meßti“ (Kirmeß) nicht so viel erreicht, wie eine einfache, papierene Verordnung der Kreisdirektionen, durch die die Zahl der Tanztage beschränkt wurde. Hoffentlich gibt sich die Regierung nicht zur völligen Niederdrückung dieses Volkstanzes her.

Von der Kirche ist allerdings wohl so bald kein Umschwung zu erwarten. Männer wie der köstlich knorrige Freiburger Heinrich Hansjakob werden wohl noch auf lange hinaus Einspänner bleiben, trotzdem ich selber, zumal in der Schweiz, Pfarrherren begegnet bin, die ebenso dachten wie er. Der wackere Sohn des Haslitales soll mit seinem Urteil hier nicht fehlen. Es findet sich in seinem Buche „In der Kartause“ und verdient um so mehr Beachtung, als eine derartig unbefangene kerndeutsche Auffassung sehr selten geworden ist. „Ich hörte mit Erstaunen, daß anläßlich des Volkstrachtenfestes von Bleibach einzelne katholische Pfarrer von den Kanzeln herab den Besuch dieses Festes mit dem Interdikt belegt hätten. Und warum? Weil der Trachtenverein für das junge Volk im Freien einen Tanzboden errichtet und dazu die volkstümlichen Musikanten bestellt hatte. Daß die Jugend trotz des Verbotes kam und so die Autorität der geistlichen Herrn Schaden litt, tat mir leid: allein daran war weder ich noch der Trachtenverein schuld. Die Trachtenbuben und Trachtenmaidle benahmen sich bei diesem Tanzen so decent, daß zwei Herren, die es wissen können, erklärten, anständiger und geziemender gehe es auf keinem Hofballe her. Es ist mir jedoch nicht bekannt, daß je von den Kanzeln herab der Besuch von Hofbällen untersagt worden wäre. Bei dieser Gelegenheit möchte ich meine Ansicht über das Tanzen zum besten geben; ein Bauern-Schriftsteller darf auch von dieser alten Volkssitte reden. Ich halte das Tanzen an sich für eine närrische Sache. Aber wir Menschen an sich sind eben von Natur aus zu vielen närrischen und kuriosen Dingen angelegt und befähigt, die andern ‚Wirbeltieren‘ fehlen. Kein Tier kann seine inneren Empfindungen so vielfach kundgeben, wie der Mensch. Er kann nicht bloß seine Stimmung mit Worten ausdrücken, er kann es auch tun durch Pfeifen, Singen und Tanzen. Der Tanz nun ist nichts anderes als ein natürlicher Ausdruck

menschlicher Empfindung und Stimmung. Die Fröhlichkeit und Lebenslust fährt dem Menschen in Arme und Beine, und drum tanzt er, wie wir schon an den Reigen der spielenden Kinder sehen können. Und ich frage: wo wird am meisten getanzt? Bei den sogenannten katholischen Nationen in Italien und in Spanien, und in Deutschland in den gut katholischen Rheinlanden, wo ein heiteres, lebensfrohes Volk wohnt! Man suche die Tänze bei uns zu veredeln; aber sie ganz zu verbieten oder unterdrücken zu wollen, ist ein Unding, das nie erreicht wird. In den Städten tanzt alles vom Staatsbeamten und Offizier bis zum Arbeiter und Fabrikmädchen, ohne Unterschied der Konfession, und es fällt keinem Pfarrer ein, dagegen zu protestieren. Darum kann ich es auch nicht leiden, wenn Geistliche auf dem Lande so gegen das Tanzen losziehen. Soll denn das Landvolk gar keine Lebensfreuden haben, jenes Volk, das am wenigsten von den Genüssen der Welt hat, fast allein noch am Werktag betet und arbeitet und am Sonntag Gott die Ehre gibt! Man muß nicht päpstlicher sein wollen, als der Papst. — Die absoluten Tanzgegner sagen, das Tanzen sei eine nächste Gelegenheit zur Sünde und werde mißbraucht. Ich frage aber: Kann nicht alles und jedes Zusammensein eine nächste Gelegenheit werden? Man müßte auch den Besuch von Jahrmärkten verbieten und könnte selbst den Hin- und Herweg zu und von der Kirche auf dem Schwarzwald verdächtigen."

Allerdings ist dem streitbaren Herrn bei seiner vorgesetzten geistlichen Behörde dieses freie Wort sehr übel vermerkt worden. — Verfolgen wir die Geschichte rückwärts, so zeigen die letzten Jahrhunderte immer dasselbe Bild eines feindlichen Verhältnisses der Geistlichkeit gegen den Tanz. Allerdings fehlten die galanten französischen Abbés der Bourbonenzeit bei keinem der oft doch recht freien Feste der grands seigneurs und ihrer Damen; ebensowenig verschmäht der italienische Abbate die Freuden der vornehmen Gesellschaft. Und auch im „kälteren" Deutschland ist noch manch alter Pfarrer anzutreffen, der bei einer guten Flasche Wein zu erzählen weiß, daß man bei der Feier seiner „ersten Messe" das Tanzbein gründlich geschwungen hat.

Aber immerhin, das war nichts „Offizielles". Die Stellung der Kirche gegen den Tanz reicht zwar bis weit ins Mittelalter zurück. Aber das Verhältnis ist dabei trotzdem ein anderes, als heute. Fast jede Chronik bietet das eine oder andere Beispiel, wie große Volkstänze aus Gelübden hervorgegangen sind, die das Volk in Zeiten der Not gemacht hat. Ich erinnere nur an die „Echternacher Springprozession", die ins vierzehnte Jahrhundert zurückreicht. Damals waren die kirchlichen Verbote gegen den Tanz schon ebenso streng, wie später. Das Volk war aber offenbar nur wenig davon berührt, und in Zeiten der Not brach die alte Anschauung durch, daß man auch dem lieben Gott wohlgefällig dienen könne durch die Kraft und Schönheit der Bewegung. Denn ein „Gebet des Körpers" waren doch derartige Tänze in der Zeit ihrer Entstehung, wenn das natürlich auch heute längst vergessen ist. Damit vergleiche man nun, daß im Cholerajahr 1834 im oberelsässischen Dorfe Lautenbach das Gelübde getan wurde, nie mehr die Kilbe abzuhalten, wenn man von der Seuche verschont bliebe. Dieses Versprechen, das seit einigen Jahren nicht mehr gehalten wird, kennzeichnet scharf den Wechsel der ganzen Anschauung. Sicher würde die allgemeine Verfemung des Tanzes die sichere Verrohung, den Untergang aller Volkstänze bedeuten. Hoffentlich wird das Aufblühen der „Heimatkunst" mit ihrer Neubelebung von Volksschauspiel und Volksbrauch dieser Entwickelung entgegenarbeiten und auch eine neue Blüte des Volkstanzes herbeiführen. —

Die christliche Kirche hat nicht immer so strenge gedacht. Wir brauchen nur irgend einen Teil des katholischen Ritus zu betrachten, um uns davon zu überzeugen. Von welcher Schönheit sind zum Beispiel die Bewegungen bei der Messe! Dieses Hin- und Her- und Auf- und Abschreiten, diese Beugungen und Wendungen, dieses Ausbreiten der Arme und Falten der Hände; und erst recht bei feierlichen Levitten- und Pontifikalämtern, wo die große Zahl der Geistlichen den ganzen Chor füllt und das Gegeneinander der Bewegungen im Verein mit der Pracht der Meßgewänder und den duftigen Wolken des Weihrauchs ein prächtiges Schauspiel bietet. Nicht

umsonst wird in Seminarien das ganze Zeremoniell so genau eingeübt. Mit dem gewöhnlichen Begriff „Tanz“ hat das alles ja nichts zu tun. Aber es ist doch eine Ausnutzung der Körperbewegung und Körperstellung zum künstlerischen Bilde, das deshalb nicht weniger Kunst ist, weil es in maiorem Dei gloriam gestellt wird. Heute herrscht das mehr Statuarisch-Ruhige vor; im Anfang ist es anders gewesen.

Das Christentum hat es überall, wo es werbend auftrat, verstanden, an Vorhandenes anzuknüpfen oder es sich zu eigen zu machen. Wir in Deutschland können das am besten verfolgen. Unsere Kirchenfeste, Weihnachten, Ostern, Pfingsten voran, haben alle eine Fülle altgermanischer Vorstellungen und Bräuche aufgenommen. Die Heiligen haben ebenso oft die Tätigkeit der verstoßenen Götter übernehmen müssen. Ähnlich haben wir es uns in Italien vorzustellen. Gerade weil Christus im Neuen Testament sich so gar nicht über Kultus ausspricht, mußte man sich bei der Einrichtung eines solchen an das Vorhandene halten. Zumeist waren es wohl mehr die jüdischen, nachher aber mit der Verbreitung des Christentums in höherem Maße die heidnischen Gebräuche, die zum Vorbilde dienten. Der jüdische Tempeldienst hatte die mehr schreitenden Bewegungen, der heidnische bot den Tanz. So gut man im Choralgesang die alten Melodien übernahm, so leicht tat man es auch mit den Gebräuchen. Wie sehr man sich anlehnte, zeigt der Umstand, daß, während man mit Hinweis auf David und einige Aussprüche des Apostels Paulus den Tanz bei den kirchlichen Festen offiziell einführte, man ihn bei den weltlichen Hochzeiten verbot; denn hier war das heidnische Vorbild voll unzüchtiger Ausgelassenheit. In den alten christlichen Kirchen, die ältesten der erhaltenen zeigen es noch heute, war der Chor erhaben gebaut, als eine Art Schauplatz, auf dem die Priester an den Festtagen die heiligen Tänze aufführten. Auffällig ist, daß der Bischof mit dem ersten Priester der Salier Numas (s. S. 19) den Namen „praesul“ d. i. Vortänzer gemein hatte. Auch Theodosius meldet von den Christen Antiochias, daß sie in der Kirche und bei den Gräbern der Märtyrer tanzten, und es waren gerade die eifrigsten und tugendhaftesten Christen, die an den Vigilien der hohen Feste des Nachts sich vor den Kirchentüren versammelten und mit Tänzen und Liedern ein Vorfest begingen. Zur Begleitung dienten jetzt Psalmen und Hymnen. Die Metren der letzteren sind ja dieselben, wie die, nach denen der weltmännische Horaz, der kräftige Alkaios, der weinfrohe Archilochos und die leidenschaftliche Sappho ihre Lieder gesungen hatten.

Auch wenn wir die geschichtlichen Zeugnisse nicht hätten, könnten wir aus den Lobsprüchen, mit denen die Kirchenväter den Tanz bedenken, auf seine Beliebtheit schließen. Der heilige Basilius versetzte ihn sogar in den Himmel und bezeichnete ihn als Hauptbeschäftigung der Engel, worauf er die Gläubigen ermahnt, ihnen hierin nachzufolgen. In diesem Punkte weicht er allerdings sehr von der jüdischen Auffassung ab; denn der Talmud behauptet, daß die Engel weder Kniee noch Füße haben, wobei dann das Tanzen ziemlich schwierig wäre.

Aber während die kirchlichen Feste die heidnischen um so eher abzulösen im stande waren, als sie vielfach zeitlich mit ihnen zusammenfielen, war das mit den weltlichen viel schwerer zu erreichen. Im Germanenlande, wo diese weltlichen Feiern nie diese Ausbildung erhalten hatten, wo auch keine so ununterbrochene Überlieferung vorhanden war, war das viel leichter, als in Italien, wo sich das Gedächtnis an die glänzende Gegenwart und Vergangenheit nicht so leicht ausrotten ließ. Dann aber war wohl die Religion und Weltanschauung eine andere geworden, die Menschen aber waren dieselben geblieben. Wie die Kirche die an sich so schönen Liebesmahle verbieten mußte, weil sie zu Orgien ausarteten, so wurden auch die nächtlichen Tanzfeiern bald zum Gegenstand des Anstoßes bei der Priesterschaft. Es war ja nicht mehr die Zeit der Verfolgungen, nicht mehr die Zeit, wo nur die Besten dem neuen Bekenntnis sich zuwandten. Der Eifer hatte nachgelassen, die menschliche Leidenschaft trat wieder in ihre Rechte. Nun ändert sich die Sprache der Kirchenväter, aber vergeblich. Der Unfug wurde ein so großer, daß bald die Kirchenversammlungen eingreifen mußten. Ein Konzilienbeschluß aus dem Jahre 692 ist um so interessanter,

als er zeigt, welche heidnischen Festvergnügungen sich noch erhalten hatten. Es wurde nämlich den Christen die Feier der Kalenden (des Neujahrs), der Bromalien, die, wie die Feste zu Anfang März, Reste des alten Dionysoskultus waren, streng verboten. Öffentliche und anstößige Tänze der Weiber werden dabei namentlich erwähnt und beklagt, daß die entfesselte Lust Kirchen und Kirchhöfe schände. Ebenso verwerflich seien die Mummereien, bei denen im Schutz der Verkleidung ein wahrer Götzendienst getrieben werde. Fast alle nachfolgenden Päpste müssen solche Verbote wiederholen. Besonders nachdrücklich tat es Zacharias II. (774). Aber die zahlreichen Verbote scheinen nicht viel geholfen zu haben, wie die Notwendigkeit der ständigen Wiederholung derselben in den folgenden Jahrzehnten zeigt. Mit Vorliebe kehrt man jetzt den heidnischen Ursprung des Tanzes hervor. Mit der Tatsache, daß im Alten Testament getanzt wurde, fand man sich so ab, daß man sagte, der Tanz sei verflucht, seitdem durch ihr sinnliches Gaukelspiel Salome den Tod des Büßers Johannes verschuldet habe. Seit dieser Zeit, wo der Tanz immer in Verbindung mit dem Heidentum genannt wurde, stammt die besonders bei den Germanen verbreitete Anschauung vom Tanz der elbischen Wesen. Die Elfen, Nixen, die Wichtelmännchen und Kobolde, der wunderbar singende Nöck, wie die in der Mainacht in toller Brunst tanzenden Hexen, sie alle sind ja verstoßene Götter, und das Volk schwankt in der Beurteilung ihres Wesens! Man fühlt in all diesen Sagen die ursprünglich wohlwollende Vorstellung von jenen Wesen hindurch. Ihr Charakter als Verlockung zu Sünde und sträflichem Genuß, wobei gerade das Tanzen die Hauptrolle spielt (Oluf), ist erst später unter dem Einfluß der Priester hinzu gekommen.

Es ist eigentlich auffällig, daß die Kirche gerade gegen das Tanzen so erbittert war, wo sie in der Blütezeit ihrer Macht so unbedenklich der menschlichen Natur Gelegenheit ließ, sich auszutoben. Man denke doch nur an die „Narrenfeste“, bei denen die jüngere Geistlichkeit die heiligen Gebräuche der Kirche in tollster Weise nachahmte und die Kirchen zum Schauplatz des ausgelassensten Treibens machte. Allerdings schritten auch hier das Konzil zu Basel (1435) und etwa hundert Jahre später auch die Pariser Sorbonne ein.



Abb. 19. Die Echternacher Springprozession. (Zu Seite 28.)



Abb. 20. Tanzende Amoretten. Relief von Donatello in Florenz.

In Einzelheiten aber hat sich das alte Tanzen bis auf den heutigen Tag erhalten, zumal bei Prozessionen, wo oft die seltsamsten Trachten und heute völlig unerklärlichen Aufzüge zu sehen sind. An die Echternacher Springprozession, die infolge eines Gelübdes wegen der Tanzkrankheit (1374) entstanden ist, ist schon erinnert worden. Heute noch nehmen am Pfingstdienstag oft bis an 15000 Pilger an dieser Prozession teil, bei der unter Musikbegleitung der Willibrordustanz (fünf Schritt vor und zwei Schritt zurück) aufgeführt wird. Alle Teilnehmer der Prozession, Männer und Weiber, Jünglinge und Jungfrauen, halten sich bei diesem seltsamen Reigen an den Händen (Abb. 19).

Einen Gegensatz zur Entwickelung im allgemeinen bietet Spanien, wo der Tanz im sechzehnten Jahrhundert erst wieder recht in die Kirche eingeführt wurde. Noch heute wird in der Kathedrale von Sevilla während der Oktave des Fronleichnamfestes jeden Abend ein feierlicher Tanz vor dem Hochaltar ausgeführt. Tänzer sind erwachsene Knaben, die Seïses heißen, also „die Sechse“. Ihre Zahl beträgt aber heute zehn. Ihre ernsten und gemessenen Tänze, deren würdiger Eindruck auch von Fremden bestätigt wird, werden vom Klang elfenbeinerner Kastagnetten und besonderer Lieder begleitet.

Vielfach sind aus Frankreich Kanonikertänze berichtet, so aus Auxerre, bei Gelegenheit der Aufnahme eines neuen Domherrn. Der Jesuit Ménestrier berichtet, daß er noch 1682 in mehreren Kathedralen Frankreichs, vor allem beim Osterfest, die Domherren mit den Chorknaben tanzen sah. An dieser Stelle sei auch einer der eigenartigsten Bälle der Weltgeschichte erwähnt, jener nämlich, den 1562 die zum Tridentiner Konzil versammelten Bischöfe und Theologen vor Beginn ihrer Verhandlungen veranstalteten. Das Fest soll ein sehr glänzendes gewesen sein. Leider fehlt dem Geschichtsschreiber des Konzils, dem Kardinal Pallavicini, der Sinn für den Humor dieses Anblicks tanzender Kardinäle, Bischöfe, Äbte und gelahrter Doktoren der heiligen Theologie. Die berühmte Fronleichnamsprozession, die der König René von Anjou (1462) in Aix in der Provence begründete, kann uns mit ihrer seltsamen Mischung von Theatralik und Maskerade zu jenen kirchlichen Veranstaltungen überleiten, bei denen Pantomimen aufgeführt wurden.

Nur kurz sei darauf hingewiesen, daß die Weihnachts-, Oster- und Passionsspiele des Mittelalters aus dem Ritus der katholischen Kirche hervorgegangen sind. Die Wechselgespräche und -Gesänge des Rituals bilden die deutliche Grundlage dieser nachher so weit entwickelten dramatischen Spiele. Der Umstand, daß sie zunächst immer in der Kirche stattfanden, rechtfertigt ihre Erwähnung an dieser Stelle.

Das eigentlich kirchliche Ballett haben dagegen die Portugiesen zur Entwickelung gebracht. Man hat für ihre Festlichkeiten den Namen „ambulatorischer Balletts“ erfunden, weil sie nicht auf einer festen Bühne stattfanden, sondern in großen Aufzügen vorgeführt wurden. Berühmt wegen der damit verbundenen Prachtentfaltung ist das Fest, das bei Gelegenheit der Heiligsprechung des Kardinals Karl Borromäus stattfand. Auch die Jesuiten, die in ihren Kollegien das Theaterspiel immer eifrig gepflegt haben, haben das Fest der Heiligsprechung ihres Begründers Ignatius von Loyola (1622) nicht ohne glänzende, weltliche Feier vorübergehen lassen. Seltsamerweise war die Eroberung Trojas durch die Griechen der Gegenstand ihres Festspiels, das der bereits erwähnte Ménestrier ausführlich schildert.

Nach alledem ist es nicht ausgeschlossen, daß auch hier wieder eine fröhlichere Auffassung in der Kirche Platz greifen wird,

die zuletzt eigentlich nur noch der bildlichen Darstellung des Totentanzes Unterkunft gewährte. Und doch ist der Grundgedanke dieser künstlerischen Darstellungen, deren älteste uns erhaltene aus dem Jahre 1312 stammt, keine religiöse, sondern vielmehr voll grausigen Humors. In der Tat vermag weder die Satire, noch das feierliche Lehrgedicht in so überzeugender Weise den an sich ja trostreichen Gedanken vor Augen zu führen, daß vor dem Tode alle gleich sind. Die furchtbaren Seuchen, die das Mittelalter so oft heimsuchten, noch mehr jene seltsame Krankheit der Tanzwut, die immer wieder von 1021 an bis ins siebzehnte Jahrhundert in Deutschland und den angrenzenden Ländern ihre Opfer heischte, waren allerdings sehr geeignet, die Vorstellung des Tanzes mit den traurigsten Todesgedanken zu verbinden. Diese Veitstänze wären eher dazu angetan gewesen, den Völkern das Tanzen gründlich zu verleiden, als die schroffsten Verbote der Kirche. Daß es nicht geschehen, zeugt dafür, daß die „närrische Sache“, als die der Tanz dem trefflichen Hansjakob erscheint, jedenfalls eine dem Menschen unentbehrliche Narrheit ist.

2. Die weltlichen Tänze.

Für das weltliche Leben des Mittelalters sind Frankreich und Deutschland die wichtigsten Ländergebiete. Was über sie zu sagen ist, gilt in allem Wesentlichen für die ganze damalige gesittete Welt, zumal das Rittertum eine internationale Regelung des Gesellschaftslebens mit sich führte, wie sie sonst kaum wieder zu beobachten ist.

Um so auffälliger ist es, daß die **ritterliche** Gesellschaft den Tanz nur wenig ausgebildet hat. Die Ursache dafür ist aber nicht in religiösen Gründen zu suchen. Die fast unbegreifliche Leidenschaft, mit der man sich jenen Körperübungen hingab, die unter den Begriff „Turnier“ zusammenfallen, nahmen eben fast die ganze Teilnahme für sich in Anspruch. Dieses meist bitterernste Waffenspiel dürfte seinen Ursprung weniger in den alten Schwerttänzen haben, die bereits Tacitus bei den Germanen beobachtete, als in der Nachwirkung der römischen Gladiatorenkämpfe. Wie diese, verlief das eigentliche Turnier fast immer blutig. Auch beim Tjostieren ging es recht unsanft zu, und



Abb. 21. Tanzfest an einem flandrischen Hofe. Miniature des 15. Jahrhunderts. (Zu Seite 30.)



nur der Buhurt war ein ungefährliches Spiel. Für die vielgerühmten Ritterdamen aber, mit ihren beneidenswert gesunden Nerven, war das Zuschauen bei diesen Schauspielen die begehrteste Unterhaltung. Ihnen selber machte die strenge Auffassung von Frauenzucht ein eigentliches Tanzen schier unmöglich. Denn nach den Regeln der „Höveschheit“ war jedes schnelle Schreiten voranzuschreiten gewohnt sei, bis ihm die Saiten springen oder der Bogen breche. Bei diesen Reigen faßte jeder Tänzer eine oder auch zwei Damen bei der Hand und folgte in schleifender oder leicht tänzelnder Bewegung dem Vortänzer, der gleichzeitig Vorsänger war (Abb. 21).

Sehr beliebt war die sogenannte „lange Reihe“, bei der man sich gegenseitig an



Abb. 22. Fackeltanz. Nach einem Holzschnitt Albrecht Dürers. (Zu Seite 31.)

für die vornehme Frau unziemlich — sie hatte es ja nicht nötig zu eilen —, jede Gestikulation unpassend. Die schweren Gewänder mit den langen Schleppen machten ja ohnehin jede lebhafte Bewegung unmöglich.

Immerhin scheinen auch die Schreit- und Schleiftänze, zu denen man sich unter diesen Umständen bequemen mußte, bisweilen zu einer Leidenschaft geworden zu sein. Jedenfalls rühmt sich der Tannhäuser, daß er mit der Geige den Tänzern der Hand nahm und in langer Kette dem Vortänzer in allen Windungen und Bewegungen nachfolgte. Dieser Reigen war besonders bei Hochzeiten gebräuchlich. Wenn wir aus einer Stelle der Fortsetzung, die Heinrich von Freiberg zu Gottfrieds „Tristan und Isolde“ gedichtet hat, einen allgemeinen Schluß ziehen dürfen, so wurden sogar die Trauungen während eines solchen Tanzes vorgenommen, wobei dann natürlich der Reigen aufhörte und ein Kreis um das



Abb. 23. Fahrendes Volk. Gemälde von Jan Brueghel im Nationalmuseum zu Neapel. (Zu Seite 33.)

Paar und den sie einsegnenden Priester gebildet wurde.

Bei Hofgesellschaften scheinen zuweilen auch kunstvollere Tänze aufgeführt worden zu sein. Besonders in Frankreich war der „Fackeltanz“ (Abb. 22) beliebt. Ein französisches Bild von 1463 gibt uns eine Vorstellung davon. Es kam dabei darauf an, daß der Tänzer während der Tanzbewegungen es zu vermeiden verstand, daß die übrigen die von ihm getragene Fackel löschten.



Abb. 24. Tanzendes Bauernpaar. Stich von A. Dürer. (Zu Seite 36.)

Nur geringe Spuren zeugen im Mittelalter für die Pflege des Balletts nud der Pantomime, obschon in Gallien die Überlieferung von der Römerherrschaft her nie ganz erlosch. Zeugnis dessen die Geschichte des 567 verstorbenen Frankenkönigs Karibert. Da dieser nur für die Jagd Sinn hatte, versuchte seine Gattin Ingoberga alle möglichen Mittel, den Wilden zu Hause festzuhalten. Als sie mit dem Vortrag von wohl etwas allzu geistlichen Gesängen das nicht erreichen konnte, versuchte sie es mit Tänzen ihrer Ehrendamen, und siehe, es half. Leider dürfen

wir dieses Beispiel nicht als Beweis für die Macht des Tanzes in Anspruch nehmen, denn der König offenbarte den wahren Beweggrund seiner Veränderung selber, indem er bald danach die beiden schönsten der Tänzerinnen heiratete. Der Kirchenbann, der ihn wegen dieser Vielweiberei traf, focht ihn so wenig an, wie die Trauer seiner Gattin, der es nun wohl lieber gewesen wäre, er hätte seine Jagdgelüste in den Wäldern statt in den Frauengemächern des Schlosses befriedigt. —



Abb. 25. Tanzende Bauern. Ausschnitt aus einem Gemälde von M. Berckmans in der Gemäldegalerie zu Karlsruhe. (Zu Seite 36.)

Als Überreste römischer Festgewohnheiten erhielten sich auch die **Maskeraden** und Mummereien, die in den Städten mehr zu grober Kurzweil dienten, in etwas verfeinerter Gestalt aber bald auch hoffähig wurden. Verhängnisvoll wurde ein derartiges Maskenspiel für den König Karl VI. von Frankreich. Es war bei der Hochzeitsfeier am 29. Januar 1393. Da die Braut Witwe war, war nach damaliger Anschauung ausgelassener Mummenschanz bei dem Fest gerechtfertigt. Ein norman-



Abb. 26. Tanzende Bauern auf der Kirmeß.
Gemälde von Peter Brueghel in der Kaiserl. und Königl. Gemäldegalerie zu Wien. (Zu Seite 36.)

nischer Edelmann hatte den König und vier Edelleute beredet, sich als „wilde Männer“ zu verkleiden, wobei sie ihre Kleider ganz mit Pech getränkt und mit Werg bedeckt hatten. Aneinander gekettet traten sie nun in den Festsaal und ergötzten die Zuschauer durch wildes Geschrei und tolle Sprünge. Dabei entzündete sich das Werg des einen an einem Lichte, und die vermummten Männer mußten unter den furchtbarsten Qualen verbrennen. Der König, der nicht mit angebunden war, konnte zwar gerettet werden. Aber von diesem Augenblick an verfiel er unheilbarem Wahnsinn.



Abb. 27. Hochzeitstänzer.
Stich von Heinrich Aldegrever. (Zu Seite 37.)

Im allgemeinen sorgte die „Unehrlichkeit“ und Verachtung, der das fahrende Volk (Abb. 23), in dem die alten Schauspieler aufgegangen waren, verfiel, daß die Pantomime, die im alten Rom so sehr gepflegt worden war, im Mittelalter fast völlig verkümmerte. Denn die Fahrenden hatten außer ihren erzählenden Gedichten, die immer die liebste Unterhaltung des Volkes blieben, hauptsächlich die groben Gaukelkünste, Seil-





Abb. 28.



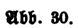


Abb. 30.



Abb. 29.



Abb. 31.

Aus dem Hochzeitstanz. Stiche von Heinrich Aldegrever. (Zu Seiten 37 u. 45.)



Abb. 32. Gruppe Tanzender. Aus dem Gemälde „Der Jungbrunnen" von Lucas Cranach im Berliner Museum. (Zu Seite 37.)

tänzerei und dergleichen in Pacht. Damit machten sie ihr Glück in den Städten und auf dem Lande. —

Die eigentlichen Träger des Tanzes im Mittelalter waren die Bauern (Abb. 24 bis 26). Es zeigt sich auch hier, daß gerade beim unterdrückten und in seiner geistigen Entwickelung sehr eingeengten, in seiner politischen Freiheit stark beschränkten Menschen alle Freude, alles Wohlergehen

in körperlichen Vergnügungen sich äußert. Geht's ihnen sehr knapp, so trösten sich diese Menschen durch körperliche Lust über ihr Elend hinweg, geht's ihnen in materieller Hinsicht gut, so äußert sich ihr Übermut auch nur in lärmenden Vergnügungen. Fresserei, Völlerei und tollstes Tanzen ist, was die mittelalterlichen Geschichtsschreiber von den Vergnügungen der Bauern zu berichten wissen. Das ist ja nun ganz sicher durchaus einseitig und ungerecht. Da die Bauern selber nicht schreiben konnten, stammen die Nachrichten über sie von Rittern und Städtern, die sich einig waren im Haß und in der Verachtung des hörigen Bauernstandes, vor dessen Erwachen sie aber doch auch stetig in Angst lebten. Immerhin, auch die bildende Kunst jener Tage bezeugt es, daß es beim Bauer roh und ungebildet zuging. Ebenso war auch der Tanz. Wenn wir hören, daß sogar die Spiele der Mädchen oft recht heikler Natur waren, so erwarten wir auch vom Tanz nicht züchtige und ehrbare Bewegungen.

Abb. 33. Tanzendes Paar. Aus dem Gemälde „Der Jungbrunnen" von Lucas Cranach im Berliner Museum. (Zu Seite 37.)

Einer der größten Minnesänger, Herr Nithart von Riuwenthal, pflegte das Bauerntanzlied als Spezialität. Er tat es als Ritter, und wenn er auch ein armer Teufel war und sich sein Weib selber aus dem Bauernstand geholt hatte, so behielt er doch die hochmütige Verachtung desselben bei. Seine zahlreichen Tanzlieder sind eigentlich Satiren auf die Ungeschlachtheit und Unmäßigkeit der Bauern. Es mag ja der Wirklichkeit entsprechen, daß manches Mädchen sich dabei um ihren Ehrenkranz tanzte, ebenso, daß die Bauerndirnen den scharwenzelnden Rittern nachliefen und ihre Burschen stehen ließen. Denn wenn wir hören, daß die Mädchen „mer danne eines klaffters lank" sprangen, daß sie so toll springen, daß „Herz, Milz, Lunge und Leber sich in ihnen rundum schwingen", so zeugt das ebenso für die Ausgelassenheit dieser Tänze, wie die oft „schlagenden" Bemühungen der Mütter, ihre Töchter vom Tanzplatz fernzuhalten. Allerdings ist Herr Nithart boshaft genug, gelegentlich noch alten Weibern böse Tanzgelüste zuzuschreiben, wo dann das Töchterlein abwehren muß. Getanzt wurde gewöhnlich unter der Dorflinde, bei Regenwetter aber in der Stube oder Scheune nach dem Klange eines fidelnden Spielmannes, des Dudelsackes oder auch des eigenen Gesanges.

Wir dürfen aber nicht außer acht lassen, daß auch das Bauernleben seine milderen Seiten hatte. Die christliche Kirche hat es wundervoll verstanden, ihren Festen jenes Mitleben mit der Natur zu bewahren, das

den altgermanischen Götterfeiern eigen gewesen war. Und so zog sich auch für den Bauer durchs ganze Jahr von der fröhlichen Fastnacht an über Ostern, Pfingsten, zum tollen Sonnwendfeuer, das jetzt den Namen des heiligen Johannes tragen mußte, bis in die winterliche Spinnstube eine Reihe von Festtagen hin, die zu heiterer und harmloser Freudigkeit Gelegenheit genug gaben. Das innerlich Beste hat sich hier sicher in unseren Volksgebräuchen erhalten. Ihnen werden wir an anderer Stelle wieder begegnen.

Wenden wir uns nun den Städten zu, so überrascht es, daß bei der großen Entwickelung des Reichtums und des geselligen Lebens in den wohlhabenden Bürgerkreisen der Tanz keine ausgiebigere Pflege oder doch wenigstens keine reichere Entwickelung erfahren hat. Das erklärt sich aber leicht, wenn wir bedenken, daß im späteren Mittelalter die Ritterschaft einen wesentlichen Bestandteil der städtischen Gesellschaft ausmachte, wobei dann das Bürgertum gern die Gewohnheiten des Adels übernahm. Andererseits vermochte man das kräftige Bürger- und Handwerkerblut doch nicht zu verleugnen, und während man in Sälen und Zimmern in ruhiger Haltung und gemessenen Bewegungen tanzte (Abb. 27—32), bestand der Reigen im Freien aus so lebhaften Sprüngen, daß man nach den Berichten der Zeitgenossen dabei Gefahr lief, Hut und Rock zu verlieren (Abb. 32 u. 33). Von der Gewohnheit, Ball-, Kugel- und andere Spiele in die Tänze einzumischen, erhielten die größeren Tanzfestlichkeiten jetzt den Namen Bälle. Die Behörden der Städte mußten sehr oft „wüstes Schreien, schamlose Lieder und unzüchtige Gebärden“ beim Tanz verbieten, und auch für Sebastian Brant ist der Tanz nach seinem „Narrenschiff“ nur ein Ausbund von Unzucht und Ausgelassenheit. Es bedurfte der Anschauung einer neuen Zeit, um die schönste Eigenschaft jedes Vergnügens in seiner künstlerischen Gestaltung zu erkennen.



Abb. 34. Tanzende Putten.
Ausschnitt eines Gemäldes von F. Albani in der Pinakothek zu München.



Abb. 35. Dalbans, schwedischer Volkstanz. Photographie von Axel Lindahl. (Zu Seite 40.)

IV.

Nationale Volkstänze der Neuzeit.

Wenn wir nur die in unseren Gesellschaften üblichen Tänze und die an sich ja gewiß bewundernswerten Leistungen der Berufstänzer hätten, so müßte man die Bedeutung des Tanzes für das Volk, für die Kunst überhaupt sehr gering veranschlagen. Denn so wertvoll unsere Gesellschaftstänze in den Augen der Jugend sein mögen, so willkommen sie ihr zur gegenseitigen Annäherung sind, es wird niemand unsere heutigen Tanzfestlichkeiten weder nach ihrer Kunstleistung noch ihres erzieherischen Wertes halber besonders hoch einschätzen. Ich unterschätze die Bewegung nicht, die in den letzten Jahren nach einer Bereicherung des Tanzrepertoires strebt, glaube aber, daß sie vorläufig vielfach noch falschen Zielen nachgeht. So anmutig und kunstvoll viele der alten Gesellschaftstänze, um deren Neubelebung man sich bemüht, auch sind, so muß doch eigentlich allein der Umstand, daß sie aus dem gesellschaftlichen Leben verschwinden konnten, den Gedanken wachrufen, daß sie sich eben überlebt hatten. So ist es wohl auch. Weder unseren heutigen Kostümen, noch unserer ganzen Art gesellschaftlichen Verkehrs entsprechen diese Menuetts und anderen alten Tänze so recht. Wir werden häufig dabei den Eindruck des Theaters nicht los. Der Tanz kann aber nur dann eine fruchtbare Kunstübung sein, wenn er dem Bedürfnis der Tanzenden entspricht, wenn er ihren Stimmungen und Gefühlen Ausdruck leiht.

Viel fruchtbarer wäre es vielleicht gewesen, wenn man, statt die verstaubten Regelbücher der alten Tanzmeister nachzuschlagen, den eigenen Hort volkstümlicher Tänze und Spiele durchforscht hätte, wenn man die halbabgestorbenen Gebräuche neu belebt, die verrohten veredelt und gesellschaftsfähig gemacht hätte. Gerade die germanischen Völker, die so wenig Eigenes

zu dem Gesellschaftsleben der letzten Jahrhunderte hinzugegeben haben, die fast immer nur allzu getreue Übernehmer des ihnen vom Ausland Dargebotenen gewesen sind, haben selber eine solche Fülle wunderschön bewegter und sinnreicher Tänze ausgebildet, wie kaum ein anderes Volk. Nur daß sie, besonders uns Deutsche trifft dieser Vorwurf, niemals das rechte Gefühl, den rechten Stolz für ihre eigene Volksart besessen haben. Deshalb sind bei uns die Volkstrachten geschwunden, ist das Volkslied abgestorben; die Volksbräuche werden vielfach sogar von den Behörden bekämpft, und die Volkstänze erscheinen unserer Gesellschaft als eine Sache, die man sich gelegentlich eines Landaufenthaltes wohl ansieht, nicht aber selber übt. Günstigen Falls zieht man sie, wie seit langem den „Schuhplattler" und neuerdings die „Mönchguter" Fischertänze, auf die Spezialitätenbühne unserer Großstädte, wo sie dann naturgemäß auch den letzten Rest echter Volkstümlichkeit einbüßen. Noch ist es Zeit, hier umzukehren. Die prächtigen Erfolge, die man in Schweden mit diesen Bestrebungen gehabt hat, sollten auch unsere maßgebenden Gesellschaftskreise zu ähnlicher Tätigkeit ermuntern. Damit daß unsere gelehrten Altertumsforscher sich mit der Sache abgeben und dicke Bücher schreiben, ist wenig gewonnen. Wenn irgendwo, so muß hier der Buchstabe töten, die übende Tat dagegen neues Leben wecken. —

1. Die germanischen Völker.

In Schweden waren die alten Volkstänze viel mehr in Vergessenheit geraten, als etwa bei uns in Deutschland. Und wie viel hat der Verein Philochorus in Upsala in den zwanzig Jahren seines Bestehens schon erreicht! Ueberall hat dieser aus Studenten bestehende Verein die zerstreuten



Abb. 36. Der Kissentanz. Gemälde von C. Herpfer.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 44.)

Überbleibsel alter Tänze und der damit verbundenen Volksmelodien und Volkstrachten gesammelt, die nur in Bruchstücken noch erhaltenen wieder zusammengefügt, dann vor allem das durch wissenschaftlichen Sammeleifer vor dem Untergang Bewahrte durch tatsächliche Übung neu belebt. Es ist gerade die gebildete Jugend, die mit in Übung gekommen, von denen der in seinen Gruppenformen außerordentlich reizvolle Dalbans wohl die Krone verdient (Abb. 35). Die Musik dieses Tanzes erinnert in Rhythmik und Melodieführung auffallend an die steirischen Walzer Schuberts. Im übrigen besitzen wir bereits aus dem Jahre 1820 eine Sammlung von 400 schwedischen



Abb. 37. Zwölf Figuren der Allemande. Aus dem Werk:

Begeisterung diese alten Volkstänze wieder aufgenommen hat, so daß die Bälle mit ihren herkömmlichen Tänzen gar nicht mehr beliebt sind. Besonders wertvoll ist, daß mit den alten Reigen auch die alten farbigen Volkstrachten zu neuer Beliebtheit gelangen. Das wirkt wiederum auf die Kunststickerei ein, sie ihrerseits auf eine echt nationale, bodenständige Kunst. Bis jetzt sind schon etwa dreißig solcher Tanzreigen Volkstanzmelodien. Unter ihnen verdient ein Elfenreigen Erwähnung, der noch zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in Wislanda beliebt war. Wie die Mehrzahl der Volkstänze zerfällt er in mehrere Runden und kann so als Beispiel für den Gesamtcharakter dienen. Er hebt mit einem allgemeinen Ringtanz an, bei dessen Schluß Jünglinge und Mädchen sich in zwei Gruppen teilen. Der zweite Teil besteht nur

aus zierlichen Handbewegungen, während beim dritten zum Tanzen auf der Stelle die Arme eingestemmt werden. Dann folgen Verbeugungen gegeneinander, die mit einem Spiel der freien Arme abwechseln. Den Schluß bildet ein Drehtanz, den jeder für



Positions et attitudes de l'Allemande, Paris 1768. (Zu Seite 48.)

sich auf seinem Platze ausführt, bis sich wieder die Paare finden.

Von hoher Schönheit sind die alten „Schwertertänze“, über die bereits Olaus Magnus in seinem 1555 zu Rom erschienenen Buche über die Gewohnheiten und Sitten der nordischen Völkerschaften berichtet. Wir denken an Tacitus, wenn wir lesen, wie dieser Tanz mit Kampfbewegungen beginnt, die aber bald zu malerischen Stellungen der Schwerter übergehen. Die Bewegung wächst aus einer anfänglich langsamen zu einer schnelleren und endigt mit dem Gegeneinanderschlagen der tönenden Waffen. —

Sehr beliebt, aber auch eine hohe Gewandtheit erfordernd, sind die „Schwertertänze“ in Schottland. Der Claymore der Hochschotten ist mehr anmutiges Spiel, in dem es gilt, innerhalb der Winkel zweier gekreuzter Schwerter die Tanzbewegung auszuführen. Dagegen ist der Schwertertanz auf der Insel Papa-Stour eine Art Pantomime, die an die Gewandtheit und Ausdauer der sieben daran beteiligten Tänzer die höchsten Anforderungen stellt. Auch



Abb. 38. Auf dem Wege zur Meßti. Zeichnung aus C. Spindlers „Elsässischen Bilderbogen". (Zu Seite 48.)

hier haben wir die mehr ruhige und malerische Spielbewegung zu Anfang und Ende, während der mittlere Teil des Tanzes sich oft zur tollsten Raserei steigert. Die Schotten sind überhaupt trotz alles presbyterianischen Eiferns leidenschaftliche Tänzer. Wenn der Dudelsack lockt, so treffen sich in den Scheuern die schmucken Hochlandsmädchen mit den wackeren Burschen zu alten Gesängen, Tänzen und junger Liebe. In der Reihe der Gesellschaftstänze ist Schottland mit der Ecossaise (Schottisch) vertreten. —

Im benachbarten England war der Tanz von alters her beliebt, wie es ja vom old merry England nicht anders zu erwarten ist. Wie viel und wie mannigfaltig wird nicht auch bei Shakespeare getanzt! In der Tat waren zu seiner Zeit alle beliebteren Tänze des Kontinents im Inselreich hoch im Schwang. Der schönen Maria Stuart nahm man ja die französischen Tänze und Bälle an ihrem Hofe sehr übel, was aber die „jungfräuliche" Königin Englands nicht hinderte, noch in reiferen Jahren trotz ansehnlicher Körperfülle tanzen zu lernen. Unter den Tänzen fremden Ursprungs hat sich in England der



Abb. 39. Ehrentanz im Elsaß. Zeichnung aus C. Spindlers „Elsässischen Bilderbogen". (Zu Seite 48.)



Abb. 40. Beim Tanz. Gemälde von Carl Bantzer. (Zu Seite 48.)

Moriske länger erhalten, als sonstwo. Dieser, wie schon der Name sagt, ursprünglich maurische Tanz war von Spanien aus überall hingewandert. In England hat er, wie es scheint, seine mimische Bedeutung eines Kampfes zwischen Christen und Mauren bald eingebüßt und erinnerte an die letzteren nur dadurch, daß die Tänzer ihr Gesicht schwarz färbten und auch im Kostüm die orientalische Herkunft hervorhoben. Im



Abb. 41. Tanzsaal in einem schwäbischen Dorfe. Gemälde von B. Vautier.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 48.)



Abb. 42. Landlerpaare auf dem Festwagen der Jachenauer aus dem Oktoberfestzuge vom Jahre 1835. Nach einem kolorierten Werke, 1835. (Zu Seite 48.)

übrigen bestand der Tanz hauptsächlich aus tollen Sprüngen, die um so lärmender wirkten, als die Tänzer sich Glöckchen an die Beine banden. Wie lebhaft das Stampfen dabei war, geht daraus hervor, daß man der Übung dieses Tanzes Podagra und Gicht zuschrieb.

Von Englands nationalen Tänzen ist die sogenannte Anglaise in das Repertoire der allgemeinen Gesellschaftstänze übergegangen, wo wir ihr nachher begegnen werden. Eigenartiger und auch liebenswürdiger ist der „Kissentanz“ (Cushion-dance) (Abb. 36), der noch heute im Familienkreise gelegentlich zur Aufführung kommt. Er erinnert in mancher Hinsicht an bei uns noch heute übliche Pfänderspiele, zumal dabei nicht nur ein rotsammetnes Kissen, sondern auch das Küssen eine wichtige Rolle spielt. Es pflegt nämlich ein aus dem Kreise aller hervortretender Tänzer das Kissen vor sich hinzulegen und mit feststehenden Versen sich eine Tänzerin zu wählen, die auf dem Kissen knieend einen Kuß empfängt. Die Dame setzt in gleicher Weise den Tanz mit einem Herrn fort, bis schließlich alle Jünglinge und Mädchen aufs Kissen und zum Küssen kommen.



Abb. 43. Landler. (Zu Seite 48.)

Das Küssen hat beim Tanz früher überhaupt eine wichtige Rolle gespielt und wäre seine Wiedereinführung vielleicht ein geeignetes Mittel, dem heute so beliebten Sichdrücken der jungen Herren vom Tanze ein Ende zu machen. In der vierten Szene des ersten Aktes seines „Heinrichs VIII.“, in der Shakespeare überhaupt eine gewisse Veranlagung zum Don Juan zeigt, übt dieses Kußrecht

selbst der König, der zu Anna Bullen sagt: „Unziemlich wär's, zum Tanz Euch aufzufordern und nicht zu küssen.“ Allerdings bekennt er im gleichen Zusammenhange die Schönheit und Jugend seiner Tänzerin, wobei es dann nicht schwer fällt, alten Sitten treu zu bleiben.

Denn alt war die Sitte. Im Mittelalter geschah die Tanzaufforderung überhaupt durch den Kuß, wie zahlreiche Reigengesänge beweisen, wie wir auch in der Bilderfolge der Hochzeitstänzer von Aldegrever (Abb. 30) sehen können. Vom Küssen ließ man sogar nicht bei den Patrizier-



Abb. 44. Vor dem Tanz. Gemälde von Franz Defregger. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 48.)



Abb. 45. Die Schuhplattler des Schlierseer Bauerntheaters. (Zu Seite 48.)

bällen, wo die Steifheit und Unnahbarkeit der Damen überhaupt, wie es scheint, mehr in den schweren Gewändern begründet war. Jedenfalls erzählt der bissige Franzose de Montagne, daß er auf einer Hochzeit in der Familie Fugger zu Augsburg gesehen habe, daß die Paare sich nicht nur bei der Tanzaufforderung küßten, sondern daß sich der Herr sogar nach Beendigung des Tanzes seiner Partnerin zuweilen auf den Schoß setzte. Das wäre ja nun weniger zur Nachahmung zu empfehlen. Für den Kuß aber hatte sogar das Zeitalter des Pedantismus Sinn, wie die Ausführungen Gottfried Tauberts in seinem 1717 zu Leipzig erschienenen Buche „Rechtschaffener Tanzmeister und gründliche Erklärung der Frantzösischen Tanzkunst" beweisen: „Eine Dame von Verstand und Esprit, so nicht weniger als andere keusch und züchtig, bedeutet, daß ihr ein Kuß um nachfolgender dreifacher Ursache willen im geringsten kein Macul weder im Gewissen noch in der Fortün zu wege bringen kann, nemlich: 1. Weil es das Spiel so mit sich bringt, 2. weil ehrliche Leute dabey seyn, und 3. weil es andere auch thun und leiden müssen. Ob sie sich daher schon anfänglich aus Schamhafftigkeit, weil sie dergleichen Leckerey ungewohnt ist, ein wenig weigert und ihren Nachbar freundlich bittet, daß er sie damit verschonen wolle; so leidet sie es doch endlich, wenn sie siehet, daß es nicht anders ist und wehret sich nicht närrisch." Ohne behaupten zu wollen, daß diese Ausführungen von zwingender Logik sind, glaube ich doch, daß sie auch heute noch, wenigstens die männliche Jugend, überzeugen werden. Vielleicht auch die weibliche.



Abb. 46. Salzburger Aufundab. (Zu Seite 49.)

Kehren wir von dieser Abschweifung zu unserer Betrachtung nationaler Tänze zurück, so haben wir in England noch den „Schiffsjungentanz" (Hornpipe) zu erwähnen, der weit mehr Gewandtheit und Kraft erfordert, als es äußerlich scheint. Besonders anstrengend ist das Schlenkern der Beine, während der Oberkörper mit über der Brust verkreuzten Armen in steifer, gerader Haltung verharrt.

Den Seemannscharakter wahren auch die Volkstänze in Holland, dessen Gesellschaftsleben im übrigen, wie die zahlreichen Bilder und Stiche seiner bildenden Künstler beweisen, mit dem deutschen die größte Ähnlichkeit besaß.

Hier in Deutschland hat dem Volkstanz das Schelten der Sittenrichter des sechzehnten Jahrhunderts nicht viel schaden können, so kräftig und energisch auch manche Prediger, die hier ganz anders dachten, als Luther selber, gegen den Tanz vorgingen. Hatte Luther selber dem Tanz noch das Wort geredet und ebenso richtig wie echt volkstümlich bemerkt, daß, „wenn Sünden und Laster dabei vorgehen, es nicht dem Tantz, sondern den unordentlichen Begierden der Tantzenden zuzuschreiben sei“, so führten die Geistlichen einen um so energischeren Kampf „wider den Tanzteufel, d. i. wider den leichtfertigen, unverschempten Welttanz und sonderlich wider die Gotts Zucht und ehrvergessenen Nachttenze“. Daß die derbe Schilderung eines solchen Eiferers: „So geschiehet nun so solch schendtlich, unverschämt schwingen, werffen, verdrehen und verködern von den Tanzteufeln, so geschwinde, auch in aller Höhe, wie der Bawer den flegel schwingt, daß bißweilen den Jungfrauen, Dirnen und Mägden die Kleider biß über den Gürtel, ja biß über den Kopf fliegen“, nicht völlig ungerechtfertigt war, beweisen die zahlreichen Verbote von Städten und Regierungen. Aber gewiß wäre auch in Deutschland mit den mildern Sitten der Neuzeit eine Veredelung unserer Volkstänze eingetreten, wenn nicht der dreißigjährige Krieg so zerstörend über unser Vaterland hereingebrochen wäre.

Während die Kriegsfurien im Verein mit Seuchen, Lastern aller Art, mit Mord und Brand in dreißigjährigem Tanz die Fluren Deutschlands zerstampften, verlernte das Volk das Tanzen. Nur den Kinderaugen und Kinderseelen tat die gräßliche Zeit nicht so weh. Die Kleinen spielten, wie sie immer gespielt, und in zahllosen Kinderliedern und Kinderspielen hat sich denn auch bis auf heute ein Abbild der älteren Zeit erhalten. In den von den halbzersungenen Versen oft nur schlecht erklärten Bewegungen erkennen wir oft die verkindlichten Erinnerungen an alte mimische Tänze. In diesen sieht der Forscher Abbilder altdeutschen Volkstums, altgermanischen Glaubens. Dem körperlichen Elend der bösen Zeit folgte der geistige Wahn; das Wort „Hexentanz“ bekommt jetzt jene entsetzliche Bedeutung, der so manches blühende Menschenleben geopfert wurde.



Abb. 47. Der Hammeltanz zu Horneberg.
Lithographie aus dem Volkstrachtenmuseum zu Berlin. (Zu Seite 49.)

Aber das alles hat ja die noch ungebrochene Kraft unseres Volkes überwunden. Dagegen klafft seit jener Zeit der noch immer unüberbrückte Riß zwischen Volksbrauch und Gesellschaftssitte. Auch die Überwindung der Fremdländerei in Kunst und Literatur hat da keine Hilfe gebracht. Wie bei uns, im Gegensatz zu andern Völkern, die Volkstrachten nicht gesellschaftsfähig sind, so ist auch unser Volkstanz für die Vergnügungen der Gesellschaft nicht mehr brauchbar geworden. Es ist bezeichnend, daß unsere „Gesellschaft“ die

alte „Allemande“ (Abb. 37) erst von Frankreich zurückerhalten mußte, an das sie mit dem Reichsjuwel Elsaß gekommen war. Ja man hat sie bei uns nicht einmal wieder mit jenen köstlichen Liedern verbunden, die sie im Auslande natürlich hatte verlieren müssen.

Das Volk hat sich allerdings seine Tanzlust nicht lange verkümmern lassen, nur daß die kleinern mimischen Formen immer mehr verloren gingen. Es wäre zumal in abgelegenen Gegenden sich den Charakter des Volksfestes glücklich bewahrt (Abb. 38, 39).

In den Grundzügen gleichen fast alle unsere heutigen Volkstänze, so mannigfach sie auch in Einzelheiten und Begleiterscheinungen sein mögen, dem Walzer, der ja auch vielerorts der „Deutsche“ genannt wird. Daß es dabei meist gemächlicher zugeht, als beim Geschwindwalzer unserer Ballsäle, kommt daher, daß Gambrinus



Abb. 48. Vorführung des Hopfenerntefesttanzes während der Anwesenheit Franz' I. und seiner Gemahlin Karoline Auguste am 6. August 1833 in der Kreisstadt Saaz. (Zu Seite 49.)

hier die höchste Zeit das Beispiel Schwedens nachzuahmen; denn aus den Tanzsälen der Großstädte verpflanzen sich die einförmigen Gesellschaftstänze immer mehr auf die Dorftanzböden, wo die alte Art als läppisch und bäurisch erscheint. Bei unseren elsässischen Kilben (im Unterelsaß „Meßti“) zum Beispiel sieht man gar keine eigenartigen Tänze mehr, trotzdem die Elsässer und zumal die schönen Frauen des Weinlandes ausgezeichnete Tänzer sind, wenn sie auch den Ruf nicht haben, den einst die französische Gesellschaft den Lothringern spendete. Dagegen hat die elsässische Kilbe um etliches runder und schwerfälliger ist, als Bacchus oder gar die schwärmenden Champagnergeister, die im Straußischen Walzer durcheinander wirbeln.

Vor allem finden wir den Walzer als Untergrund des Tanzes im süddeutschen Gebiet und in den Alpenländern: der „Schwäbische“, der „Steirische“, der „Bayrische“, der „Länderer“ (Abb. 42, 43), wie der „Zweitritt“, der „Fueßtanz“, wie der „Schuhplattler“ (Abb. 45) oder „Hazenschlager“, der „Vogel hupf auf d' Höh'“, wie der „Aufundab“ (Abb. 46) und „Hoppetvogel“ und wie sie alle sonst noch heißen mögen.

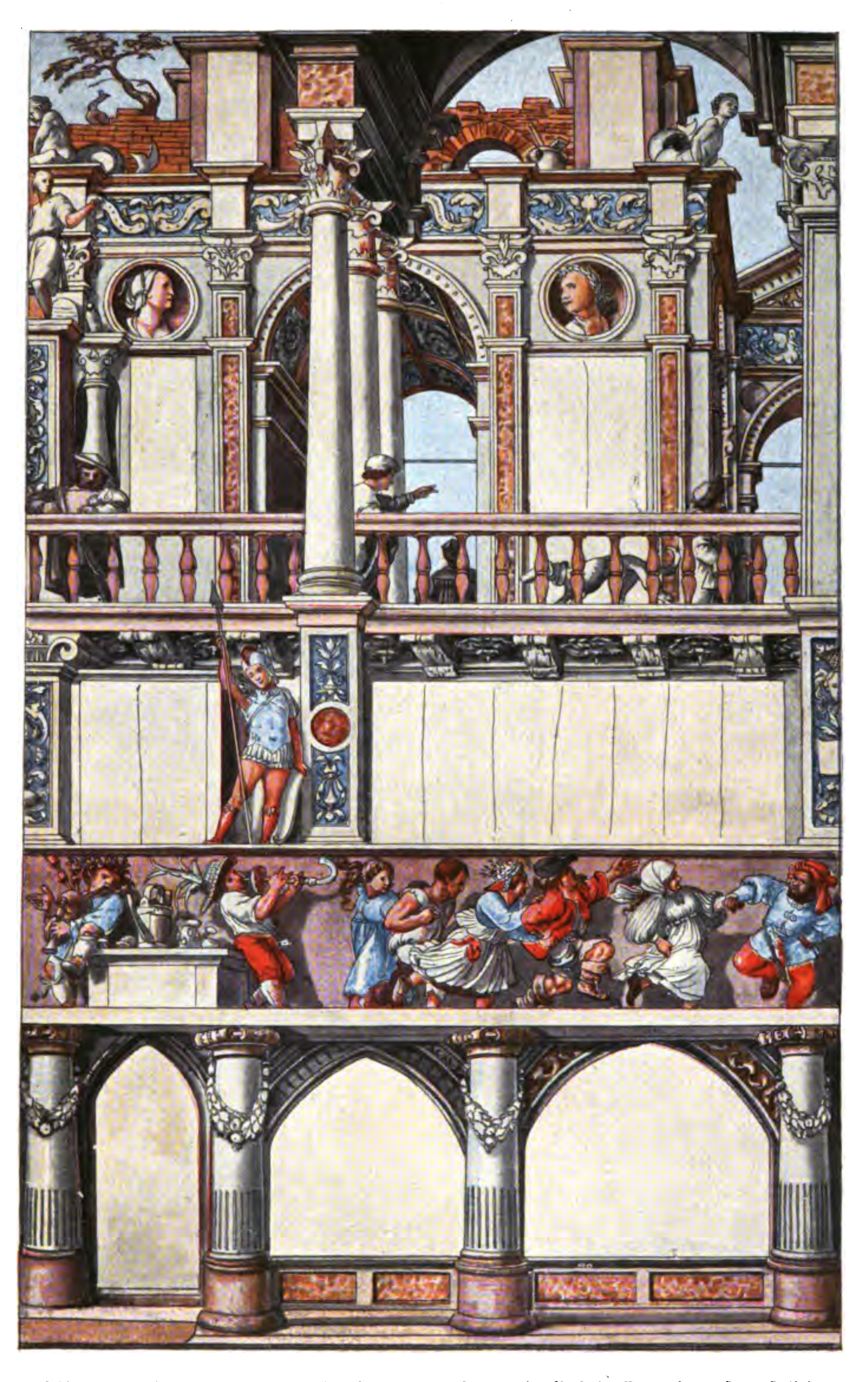


Abb. 49. Fassadenmalerei des Hauses: „Zum Tanz“ in Basel. Entwurf von Hans Holbein.
Nach dem Aquarell im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. (Zu Seite 37.)

Bei allen ist die eigentliche Tanzbewegung eine ähnliche. Das Temperament ist natürlich beim Salzburger „Aufundab“ (Abb. 46), bei dem jedes tanzende Paar ein bestimmtes Brett nicht verlassen darf, ein anderes, als beim Schuhplattler, wo der Bursch mit Aufbietung aller Kräfte und körperlichen Kunststücke dem sittig sich drehenden Mädchen seine Liebe und Freude ausdrückt.

Der „Hoppetvogel“, der noch heute im Salzburgischen gern getanzt wird, und der leider außer Gebrauch gekommene „Hammeltanz“ (Abb. 47) sind Beispiele für die Nachahmung des Tierlebens. Bei jenem wird der zierliche Rundtanz bei bestimmten Tönen unterbrochen, wobei dann das Hüpfen der Vögel, das Futterscharren nachgemacht wird.

Mancher der genannten Tänze weist in mimischer Hinsicht eine Fülle von Touren auf, der kein Gesellschaftstanz nahe kommt. Überhaupt ist zu beachten, welche Bedeutung die Bewegung der Arme, der ganze Gesichtsausdruck beim Volkstanz hat. Schon daraus ergibt sich sein höherer, künstlerischer Wert gegenüber unseren Gesellschaftstänzen, die fast nur Fußtänze sind. Und doch hat bereits Dupré, dem seine Zeitgenossen den stolzen Beinamen eines „Apollo der Tanzkunst“ gegeben haben, gesagt: „Tanzen kann man mit den Füßen, schön tanzen aber nur mit den Armen.“

Vielfach finden sich auch höher entwickelte Kunstformen des Volkstanzes, so wenn wir in Bayern vom „Sechser-, Achter-, Zwölfertanz“ hören, wobei der Name von der Zahl der beteiligten Paare genommen ist, die sich dann ganz in der Art der französischen Quadrille hin und her bewegen. Ob sie selbständig entstanden, ob sie aus den Gesellschaftskreisen ins Volk verpflanzt sind, läßt sich nicht mehr feststellen (Abb. 50). Der niederbayerische „Trümmertanz“ bietet dagegen ein Beispiel des Solotanzes, bei dem alle Paare sich zu einer großen Runde vereinigen, innerhalb derer jedes allein seinen Tanz ausführt, wobei der Geschicklichkeit des Einzelnen Gelegenheit zur Entfaltung geboten ist. Leider gehen alle diese Tänze, wie auch die anmutigen schlesischen Reigen, immer mehr verloren oder vermögen sich doch wenigstens gegenüber den neueren Gesellschaftstänzen nicht rein zu erhalten.

Vielfach haben sich ältere Tanzformen bei Hochzeiten erhalten, wo sie ja auch,



Abb. 50. Maientanz in Bayern. (Zu Seite 49.)

wie das Abtanzen des Brautschleiers, gelegentlich noch in der „Gesellschaft“ bewahrt worden sind. Sehr hübsch sind einige noch jetzt in Mecklenburg gebräuchliche Hochzeitstänze, so der „Schöndör und stolz“, eine Quadrille mit zwei Figuren, bei deren erster vier Personen kreuzweise „schön durch“ tanzen, während sie bei der zweiten mit in die Seite gestemmten Armen „stolz“ einhergehen. Zu Ende der Festlichkeit kommt dann der „Großvatertanz“, auch „Auskehr“ oder „Kehraus“ genannt, bei dem alt und jung, jedes mit einem Wirtschaftsgegenstand bewaffnet (nur Besen sind verboten, da sie Unglück bringen sollen), durch das ganze Haus, durch Türen und Fenster, in den Keller, in die Ställe und auf den Boden ziehen. Dazu erklingt dann die ergreifend schöne Melodie mit dem tiefsinnigen Text: „Un as de Grotvare de Grotmoder nahm.“

Der hübscheste dieser Hochzeitstänze ist aber der „Rückelreih“, mit dem die eigentliche Hochzeitsfeier um Mitternacht beschlossen wird. Bei ihm wird die Braut aus der Gemeinschaft der Unverheirateten „ausgetanzt“. Zwei ledige Burschen fassen die Braut bei den Händen. Um sie schließt sich der Kreis der Mädchen, diesen wieder umkreisen die ledigen Burschen. Die äußere Reihe ist nicht geschlossen, sondern auf der einen Seite reitet ein Bursche auf einer hölzernen Gabel, während ihn sein Nachbar mit Peitschenknallen zum Laufen antreibt. Des glücklichen Bräutigams nicht gerade leichte Aufgabe ist es nun, durch diese Lücke zu seinem Frauchen hinzukommen. Hat er endlich sein Ziel erreicht, so muß er nun noch warten, bis es auch den verheirateten Frauen unter den Festteilnehmern gelungen ist, in den Kreis zu gelangen. Das Gekreisch und die ausgelassene Fröhlichkeit, die diesen vielleicht an den Brautraub erinnernden Reigen „verschönern“, auszumalen, überlasse ich der Phantasie der Leser.

Andere Tänze wieder knüpfen an geschichtliche Geschehnisse an. Am bekanntesten ist der „Schäfflertanz“ (Abb. 51) in München, der bis zum Jahre 1350 zurückzuverfolgen ist und noch heute alle sieben Jahre zwischen Sonntag nach Dreikönig und



Abb. 51. Der Schäfflertanz zu München.

Fastnacht-Dienstag auf den Straßen getanzt wird. Als im genannten Jahr der „schwarze Tod“ durchs deutsche Land ging und ungezählte Scharen niedermähte, da hatte alle Welt Mut und Lebenskraft verloren. Den Münchener „Schäfflern“ d. i. Böttchern war es vorbehalten, dem Tod ihre Verachtung tanzend zu zeigen und so in harter Zeit das Recht des Lebensmutes zu beweisen. Noch zu Anfang des XIX. Jahrhunderts war es eine Art Contretanz, „der große Achter“ genannt, der zur Melodie des Böttcherliedes „Gredel in dei Butt'n“ mit grotesken Sprüngen und lustigem Reifenschwingen ausgeführt wurde. Heute geht es natürlich auch hier gesitteter zu, weil ja sonst unsere beneidenswerte Kultur zu sehr gefährdet würde. Uralt und wahrscheinlich ursprünglich religiösen Grundcharakters war der schwäbische „Siebensprung“, der auch zuweilen noch heute auf Erntefesten aufgeführt wird. Die siebenerlei Bewegungen, die der Tänzer dabei in bestimmten Zwischenräumen auszuführen hat, erfordern eine nicht gewöhnliche Gewandtheit. In den Bewegungen Ähnlichkeit mit ihm hat der pfälzische „Holzäpfeltanz“ (Abb. 52).



Abb. 52. Der Holzäpfeltanz in der Pfalz.
Farbige Lithographie aus dem Volkstrachtenmuseum zu Berlin.

Noch manche mit Volksbräuchen verbundene Tänze ließen sich aus unserm Vaterlande anführen, doch kommt es ja weniger auf Vollständigkeit an, als auf den Hinweis auf diese Mannigfaltigkeit und Schönheit eines Volksgutes, das jetzt noch gerettet werden könnte. Und es wäre der Rettung wert im Interesse der Heimatliebe, wie in dem der Tanzkunst. Der Heimatliebe, insofern diese Gebräuche zur Verschönerung der Heimat und des Landlebens beitragen und so dazu helfen, das junge Volk vor der Landflucht in die Städte zu bewahren; der Tanzkunst aber, weil hier der Tanz noch wirklich in Verbindung steht mit dem Leben und dem Empfinden des Einzelnen.

2. Die slavischen Völker.

Mit leidenschaftlicher Liebe hängen die slavischen Völker am Tanze. Sinnliches Temperament und körperliche Geschmeidigkeit haben dazu ebenso beigetragen, wie die Gesamtkulturlage, nach der das eigentliche Volk sich wenig um die Sorgen und Aufgaben des öffentlichen Lebens kümmert. Um so freudiger gibt man sich den Vergnügungen der Geselligkeit hin. Am reichsten ist der Tanz bei den Tschechen ausgebildet, bei denen überdies die Verbindung von Tanz und Lied jene innige geblieben ist, die sie einst überall war. Die Abgeschlossenheit dieses Volkes von der Entwickelung der Gesamtkultur hat auf unserm Gebiet die segensreiche Folge einer ganz außerordentlich starken Ausbildung von Nationaltänzen gehabt. Alfred Waldau, der Erforscher des böhmischen Tanzes, zählt nicht weniger als 136 böhmische Nationaltänze auf, von denen die meisten bereits alten Ursprungs sind. Die enge Verbindung nationaler Sitten und Gebräuche hat es mit sich gebracht, daß die böhmischen Tänze für die Allgemeinheit nur wenig Bedeutung gewonnen haben. Nur einer der jüngsten, die Polka (Abb. 53), ist so schnell



Abb. 53. Polka.
Zeichnung von Gavarni.

zum verbreiteten Gesellschaftstanz geworden, daß sie nicht einmal mit einem Liede in Verbindung gebracht worden ist und auch in ihrer Heimat im Salonstil getanzt wird, den sie draußen erhalten. Von einigen dem Namen nach sehr bekannten geschichtlichen Tänzen, wie der Husitska (Hussitentanz) sind uns nur die Lieder, Gesänge von tiefster Frömmigkeit und düsterster Melancholie erhalten. Auch bei vielen anderen Tänzen ist die Musik von feierlichem Ernst oder von weicher Schwermut, die dazu gehörigen Texte dagegen voll ungebundener Lebenslust und heiterer Schelmerei. Denselben eigentümlichen Widerspruch zwischen Inhalt und Form zeigt der sogenannte „Totentanz", der bei fast allen slavischen Völkern sich findet. Ein eigentümlicher Brauch, der dem Empfinden unserer Rasse gar nicht verständlich werden will, dieses Spielen mit der Todesvorstellung. Denn ein junger Mann oder ein Mädchen spielt hier den Leichnam, verharrt steif und starr bei den komischsten Sprüngen, die geradezu eine Karikatur der Trauer um den Verstorbenen darstellen. Alle Zerrungen und Verschiebungen läßt sich der starr Daliegende gefallen, bis ihn die zur Belohnung reichlich gespendeten Küsse der Tänzerinnen aus diesem Zustande aufwecken.

Man wird es kaum fertig bringen, diese seltsamen Gebräuche als Naivität aufzufassen. Eine solche liegt dagegen in der Aufführung recht munterer Tänze zu Kirchenliedern. So wird zum „Hüpftanz" ein melodiöses Marienlied gesungen, das als Beispiel hier angeführt werden mag:

„Mutter vom heil'gen Berg,
Du bist an Pracht so reich!
Mutter vom heil'gen Berg,
Du bist an Huld so reich.

O, sei uns gnädig, wir
Wallfahrten gern im Lenz
Nach deiner heil'gen Höh',
Zur Engelresidenz!

O bitt' für alle Leut',
O bitte auch für mich!
Mutter vom heil'gen Berg,
Mein Liebchen rühre dich!"

Diese Volkstänze haben sich hier gegen alle fremde Einfuhr zu behaupten gewußt, trotzdem diese im achtzehnten Jahrhundert von der Prager „Tanzmeisterzunft" mit allem Eifer betrieben wurde. Und das ist ein Glück des Tschechenvolkes; denn die Tänze bilden gewissermaßen seine Literatur. Man kann sie geradezu als „Volkslieder" bezeichnen. —

Im Gegensatz zu den böhmischen sind die polnischen Nationaltänze fast alle zu Gesellschaftstänzen geworden. Doch muß allerdings gleich hier gesagt werden, daß die „Mazurka" (Abb. 54) wie die „Cracovienne" unserer Salons nichts von der leidenschaftlichen Innigkeit besitzen, die sie in ihrer Heimat zum glühenden Ausdruck der Liebe und Frauenverehrung macht.



Abb. 54. Mazurka. Zeichnung von Gavarni.

Getreuer hat sich die „Polonaise“ erhalten. Diese auffällige Verbreitung der polnischen Tänze findet ihre Erklärung wohl mehr in der Zerstreuung der polnischen Gesellschaft unter die aller Länder, zumal die Frankreichs, wobei nicht verkannt werden soll, daß die rhythmische und musikalische Schönheit sie völlig rechtfertigt.

Auch in Rußland wird viel und mannigfach getanzt. Auch hier ist der Nationaltanz eine Versinnbildung des Liebeswerbens, des Flehens, Versagens und Gewährens. Im „Taubentanz“ (Gobulez) und im „Kosak“, die am bekanntesten geworden sind, haben wir eine sinnlichere, weichere und eine kräftigere, leidenschaftlichere Form des immer anmutigen Spieles.



Abb. 55. Schleiertanz einer Odaliske. Zeichnung von W. Gause.

Auffallend reich an Tänzen und Spielen ist Bosnien, und sie sind um so interessanter, als sie in treuer Überlieferung aus der Antike herausgewachsen zu sein scheinen. Den Glanzpunkt jedes Festes, jeder geselligen Zusammenkunft bildet der Kolo, ein nationaler Reigentanz von fast unbeschränkter Mannigfaltigkeit der Bewegung. Willkürlich zum Reigen geordnet tanzen ihn Burschen und Mädchen zu den endlosen Melodien der Volksmusikanten, die dabei in der Mitte des Reigens sitzen. In ganz ähnlicher Art sind die Nationaltänze der Walachen, Siebenbürgen und Kroaten, während das neue Griechenland den ausgesprochenen Tänzen pantomimische Spiele wie den „albanesischen Räubertanz“ vorzieht. Die Türken sind der orientalischen Überlieferung auch in Europa treu geblieben und halten jede heftige körperliche Bewegung bei sich selbst für unziemlich. Um so unentbehrlicher sind ihnen die Darbietungen der öffentlichen Tänzer und Odalisken (Abb. 55). Enger mit dem Volk verknüpft ist der religiöse Tanz „Sema“, den die Drehderwische Dienstags und Freitags nach einer Koranlesung mit Gesang in der Moschee aufführen. Die mohammedanische Überlieferung knüpft diesen Tanz an den Davids vor der Bundeslade. Wenn dieser in Verzückung und Raserei auch nur halbwegs dem heutigen Derwischtanz geglichen hat, so kann man es der Königin Michal nicht verdenken, daß sie ihrem Gatten darob zürnte.

Wir beschließen unsern Rundgang bei den Ungarn, deren wichtigster Tanz, der Csardas (Abb. 56), der Musik nach Gemeingut aller Welt geworden ist, während er als Tanz in seiner urwüchsigen Leidenschaft nur vom echten Ungar ausgeführt werden kann. Ein Abbild der Zigeunermusik mit ihrer verzehrenden Sehnsucht, die plötzlich in eine rasende Leidenschaft verfallen kann, ist auch dieser Tanz, dessen erster Teil im gemächlichen Andante einhergeht, während die Friska mit ihren wilden Bewegungen den Tänzer zur höchsten Kraftentfaltung spornt. Wiegt und biegt er sich im ersten Teil mehr in sinnlichem Wohlgefallen um seine schöne Tänzerin, so wird er im zweiten Teil, wie der spielende Zigeuner, ein Improvisator, ein Improvisator der Körperbewegung, in der er Lust und Schmerz, die leidenschaftlichste Liebe wie haßerfüllten Zorn ausdrückt. Im Salon wird ja dieser Tanz mit weniger Lärm ausgeführt, die Stärke der Leidenschaft, die völlige Hingebung des Tänzers bleibt aber dieselbe

Erwähnung verdient auch ein merkwürdiger historischer Tanz der Ungarn, der den seltsamen Namen: der „Dreihundertwitfrauentanz“, führt. Er ist

ein Begräbnistanz, dessen Ursprung auf ein großes Bergunglück zurückgeführt wird. Ein siebenbürgischer Fürst, der das Bergwerk besessen, habe die Frauen der verunglückten Männer zu einem Gastmahl geladen und sie so lange mit Wein bewirtet, bis er sie alle dreihundert zum Tanzen verleitet habe. Dann habe er, wie der „Dacische Simplicissimus“ (1683) berichtet, zu den Magnaten, die er zu Gast geladen hatte, gesagt: „Ihr Herren, das ist ein rarer Tanz, und werdet euer Lebtag nicht dreihundert Witfrauen auf einmal so lustig und tanzen gesehen haben, als ihr bereits sehet. Worauf ein groß Heulen und Weinen sich erhoben, weil sie vernommen, daß ihre Männer durch den Einsturz des Bergwerks ums Leben kommen. Er hat ihnen aber getrost zusprechen lassen, in kurzem sie alle wieder auf einmal zu verheiraten, und mit Geschenken von sich gelassen.“

Die Musik zu den ungarischen Tänzen wird nur von Zigeunern ausgeführt. Diese sind nicht nur die leidenschaftlichsten Naturmusiker, die wir kennen, sie sind auch hervorragende Tänzer. Allerdings haben die Vorführungen, mit denen sie uns bei Kirmes- und Vogelschießfesten ergötzen, ebensowenig mit ihren eigentlichen Volkstänzen zu tun, wie die oft recht anfechtbaren Körperverdrehungen, mit denen sie im Orient, vorzugsweise in der Türkei und in Ägypten ihren Lebensunterhalt verdienen. Die bekannten „Eier- und Strohhalmtänze“, die sie bei uns oft sehen lassen, sind mehr gymnastischer Natur und ausschließlich für diesen Zweck der Aufführung vor Fremden bestimmt. Ihr Lieblingstanz scheint die „Gitana“ (Abb. 57), die einer der häufigsten Bühnentänze geworden ist, zu sein. In allem Wesentlichen gleicht er den spanischen Tänzen. Daneben ist ein Gesamttanz beliebt, der einen allerdings sehr abgeschwächten, religiösen Untergrund zu haben scheint, da er nur beim Aufgang der Sterne aufgeführt wird. Bei ihm stellen sich die Tanzenden in zwei Reihen auf und führen nun mit aufgehobenen Armen ein anmutiges Gegeneinander der Bewegung aus, ein Sichnähern und -fliehen der Tänzer, bis endlich die Paare sich ergreifen und im glücklichen Verein das Liebesspiel zu Ende führen.

3. Die romanischen Völker.

Am bedeutsamsten für die Entwickelung des modernen Tanzes sind die romanischen Länder geworden. Italien dadurch, daß in ihm sich zuerst das Leben aus der unfreudigen Anschauung des Mittelalters befreite und nach dem Vorbilde der Alten die Pflege des Körpers und der Schönheit seiner Bewegungen zum erstrebenswerten Ziele machte. Außerdem verdanken wir



Abb. 56. Csardas auf einer ungarischen Bauernhochzeit. Aufnahme von A. Bekei. (Zu Seite 53.)



Abb. 57. Tanzende spanische Zigeuner auf dem Lucian-Damenjour im Sophiensaal zu Wien
Zeichnung von W. Gause. (Zu Seite 54.)

Italien die Neubelebung des Balletts. Für die weitere Entwickelung vermochte es allerdings seine anfängliche Bedeutung nicht zu bewahren. Die ewigen Kriege und innern Zwistigkeiten, die das schöne Land zerfleischten, verhinderten nicht nur jeden politischen Einfluß auf die Gesamtentwickelung, sondern untergruben auch die Wirksamkeit des gesellschaftlichen Lebens für die Gesamtkultur.

Spanien hat zwar im allgemeinen auf das Leben der eigentlichen Gesellschaft wie auf die Gesamtentwickelung der neuern Kultur fast gar keinen Einfluß gehabt. Gleichwohl ist es für die Tanzkunst das fruchtbarste Land bis auf den heutigen Tag geblieben. Die Tanzleidenschaft des Volkes hat hier stets neue Gebilde von höchster Schönheit und größter Ausdruckskraft geschaffen. Für den ausgesprochenen Gesellschaftstanz waren allerdings alle diese Tänze viel zu schwierig, zu naturwüchsig. Dazu mußten sie erst zurecht gestutzt, gemildert, der persönlichen Improvisationskunst des Einzelnen entzogen und nach feststehenden Regeln gestaltet werden. Der Weg, auf dem das geschah, ist der fast immer übliche, daß von Kunsttänzern die Volkstänze ins Ballett aufgenommen wurden und von dort vereinfacht in die Gesellschaft übergingen. Im Gegensatz zu anderen Ländern hat aber der spanische Volkstanz bis auf den heutigen Tag seine bezaubernde Schönheit bewahrt, und die wildwachsende Blume überstrahlt in Form und Farbe ihre sorgsam kultivierte Schwester.

Das eigentliche Kulturland des neuen Tanzes aber ist seit einigen Jahrhunderten Frankreich geblieben. Gewiß fehlt es dem französischen Volke auch nicht an eigentlichen Nationaltänzen. Aber auch diese sind frühzeitig von der Gesellschaft aufgenommen und umgebildet worden. Viel bedeutsamer jedoch ist es, daß der festfrohe französische Hof überall an Tänzen aufnahm, was er für verwendbar hielt, daß die französischen Tanzmeister diese Wildlinge hegten und „veredelten“, indem sie sie den Regeln anpaßten. In dieser meist vereinfachten Form, die gewiß vornehmer und meist auch wohl anständiger, dafür aber auch weniger frisch und aus-

drucksvoll als die ursprüngliche ist, gingen die Tänze dann in den Besitz der Gesellschaft der Welt über. In dieser Form fanden sie zumeist auch Aufnahme in der „Gesellschaft" ihrer Heimat, die die Schönheit ihrer Sprößlinge erst dann gelten ließ, wenn sie von den französischen Schulmeistern zurecht gedrillt worden waren.

Dieser allgemeine Überblick gibt die Erklärung dafür ab, daß wir im folgenden hauptsächlich die spanischen Tänze betrachten werden, daneben die wenigen italienischen Volkstänze, während wir den Tanz in Frankreich im Zusammenhang bei der Schilderung der Gesellschaftstänze kennen lernen werden. Für das letztere sei nur bemerkt, daß es auch heute noch in Frankreich zumal in der Bretagne und in der Provence Volkstänze gibt. Diese sind aber meistens den Gesellschaftstänzen der älteren Zeit, denen sie seiner Zeit als Vorbild gedient haben, gleich. Erwähnt sei, daß 1822 in der französischen Deputiertenkammer ein Antrag eingebracht wurde, der die Regierung aufforderte, das Recht des Landvolks auf den Tanz gegenüber den Angriffen übereifriger Kleriker zu schützen. Ein ähnliches Vorgehen wäre vielleicht auch in anderen Ländern am Platze.

* * *

Um dieselbe Zeit, als in Deutschland der Veitstanz seine erschreckendste Ausdehnung erfuhr, also in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, verbreitete sich auch in Italien eine solche Tanzkrankheit, die dort den Namen Tarantismus erhielt. Man schrieb nämlich hier die Tanzkrankheit dem Biß einer giftigen Spinne, der apulischen Tarantel, zu. Tatsache ist, daß dieser Biß, abgesehen von der Entzündung des gebissenen Gliedes, oft auch eigentümliche psychische Zustände, bald Schwermut, bald Tobsucht im Gefolge hat. Im Volke herrschte der Glaube, daß nur rasendes Tanzen gegen diesen Biß helfe. Es ist schwer zu entscheiden, wo in diesem Zusammenhange die ursächliche, wo die Folgeerscheinung zu suchen ist. Jedenfalls wirkte der Tanz selber wieder wie eine ansteckende Seuche, die sich bald über die Grenze Apuliens verbreitete und erst im siebzehnten Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Damals wurden nicht nur die Einheimischen, sondern auch Fremde der verschiedensten Nationalität davon ergriffen, sobald sie kranke Tanzende ansahen. Die Musik als Heilmittel erzeugte den „Tarantellatanz" (Abb. 58). Früher gab es sechs verschiedene Arten, die je nach dem Charakter der Krankheit angewendet wurden. Wir kennen zwar die Namen dieser Tänze, nicht aber ihre eigentliche Beschaffenheit. Aber noch heute, wo die Krankheit und der Glaube an sie längst erloschen sind, ist die „Tarantella" der beliebteste Volkstanz im Tarentinischen und in Neapel. In musikalischer Hinsicht sind diese Tänze meist kleine, aber rhythmisch-hinreißende Stücke, von um so gewaltsamerer Wirkung, als sie aus anfänglich gemächlichem Zeitmaß sich bis zu rasender Geschwindigkeit steigern. Oft wird übrigens der Tanz, der meistens nur von einem Paare, zuweilen aber auch von drei Tänzern ausgeführt wird, nur von Tambourin und Kastagnetten begleitet, so daß also nur im Rhythmus, nicht in der Melodie die zwingende Kraft liegt. Zu Anfang stehen sich die Tänzer eigentlich ganz ruhig gegenüber und trippeln nur den Takt. Allmählich steigert sich die Bewegung zu Wendungen, zu leidenschaftlichen Touren, zu wilden Sprüngen. Die Raschheit des Zeitmaßes wächst dabei in einem so furchtbaren Maße, daß die Tänzer wie von einem Dämon besessen erscheinen, oft in völliger Ermattung zusammenbrechen, aber nur, um im nächsten Augenblick zu erhöhter Bewegung sich wieder aufzuraffen. Das Ganze erscheint wie das Abbild des Verlaufs der Krankheit — jetzt nur ein Spiel, früher furchtbarer Ernst.

In Sizilien ist die Tarantella ein viel ruhigeres Schauspiel. Hier ist die Melodie wesentlicher, als der Rhythmus, und der Tanz erscheint als der Ausdruck des körperlichen Behagens an der sinnlichen Wollust der Musik. In seiner leidenschaftlicheren Art hat ihn Auber in der „Stummen von Portici" bühnenfähig gemacht.

Voller Behaglichkeit ist auch der „Siziliano" (Abb. 59), der fast den Charakter eines „Ländlers" hat, wie er denn auch der Lieblingstanz der sizilianischen Bauern ist. Im Sechsachteltakt gehalten, ist die Bewegung mannigfaltig durch die eigentümliche Verteilung der Zeitwerte. Dieser

rhythmischen Eigenart wegen hat der Siziliano vielfach Aufnahme in die Kunstmusik gefunden, wo er sich in vielen älteren Sonaten als „langsamer“ Satz findet.

Mit wilder Bewegung des ganzen Körpers wird dagegen der römische „Saltarello“ (Abb. 60) in vielfach gewundenen und verschlungenen Gängen zur Guitarre getanzt. Zum Schluß sei noch die „Forlana“ (Abb. 61) der Venezianer genannt, die mit ihren leicht bewegten Melodieen der Lieblingstanz der Gondolieri ist. Wer Venedig besuchte, hat sich wohl auch an diesem originellen Tanze erfreut.

* * *

Aus den Briefen des älteren Plinius erfahren wir, daß im alten Rom kein Gastmahl für vollkommen galt, bei dem neben Austern und seltenen Fischen die „gaditanischen Tänzerinnen“ fehlten. Das alte Gades ist aber das heutige Cadix, und wie von den Genußvirtuosen der römischen Kaiserzeit der spanischen Tänzerin der Preis zuerkannt wurde, so auch im heutigen Variété. Durch alle Jahrhunderte ist Spanien ein berühmtes Tanzland gewesen. Heute ist es das einzige Land, in dem der Tanz nicht nur Vergnügen, sondern Lebensäußerung ist. Deshalb ist er auch mit allen öffentlichen und privaten Veranstaltungen unlösbar verbunden. Für die kirchlichen Feste haben wir es bereits oben erwähnt. Nachzutragen wäre noch, daß auch die „Noche buena“, wie die „heilige Nacht“ in Spanien heißt, im ganzen Lande mit Tänzen gefeiert wird.



Abb. 58. Tarantella. (Zu Seite 56.)

Im Theater folgt fast immer auf die eigentliche Vorstellung ein Ball. Einzig dastehen dürfte es, daß auch das Parlament sich dieser allgemeinen Tanzlust nicht zu entziehen vermag. In San Sebastian wird jedenfalls heute noch der Provinziallandtag mit einem Tanz eröffnet, was weder der Würde noch dem friedlichen Vertragen der löblichen Abgeordneten Eintrag thut. Aber was bedeutungsvoller ist, auch die Trauer schließt den Tanz nicht aus. Oft genug bildet er sogar einen Teil der Begräbnisfeierlichkeiten. So berichtet der Baron Ch. Davillier, der gemeinsam mit Gustav Doré Spanien durchreiste, folgendes



Abb. 59. Der Siziliano. (Zu Seite 56.)

Erlebnis. In einer einsamen Straße eines kleinen Städtchens in Valencia vernahm er plötzlich die Töne lebhafter Tanzmusik. Da er auf der Straße nichts bemerkte, trat er durch die angelehnte Türe in ein Bauernhaus. Dort lag auf dem Tisch, wie zu frohem Feste geschmückt, die Leiche eines kleinen Mädchens. Während die Mutter zu Häupten des Kindes ihrem Schmerze Tränen lieh, führte ein junges Paar leidenschaftlich bewegte Tänze auf, denen alle „Leidtragenden" mit gespannter Aufmerksamkeit folgten. Dem erstaunten Fremden wurde die Erklärung, daß das unschuldige Kind ja jetzt mit den Engeln im Himmel sich freue, ein Tanz hier auf Erden also wohl auch angebracht sei.

Der Spanier ist immer und überall zum Tanzen bereit, beim Geschäfte auf dem Markt, wie zur Abwechslung mit den frommen Gebeten auf seinen Wallfahrten. Er bedarf dazu keiner langen Vorbereitungen. Der Tanz ist hier immer Improvisation, Ausfluß eines Bedürfnisses, Ausdruck der augenblicklichen Stimmung. Während bei uns sich die Ballveranstaltungen bis ins kleinste Dörfchen erstrecken, tanzt der Spanier am liebsten unter freiem Himmel oder in der ersten besten Tenne oder auch in irgend einer kleinen Kneipe, wo die wenigen Tische und Stühle schnell an die Wände gerückt sind. Die Kastagnetten oder die baskische Handtrommel, der Pandero, sind stets zur Hand, eine Guitarre findet sich im ärmsten Winkel. Sonst ist schnell ein blinder Bettler, wie sie ja in diesem blütenreichen Lande der glühenden Sonne so unendlich häufig sind, zur Stelle, der für kargen Lohn aufspielt.

Sicher beruht diese grenzenlose Liebe zum Tanz, wie die hohe Kunst seiner Ausführung auf der Anlage des Volkes. Aber wir müssen doch auch hier daran denken, und das ist die ernste Seite dieser so fröhlichen Erscheinung, daß bei der völligen Unselbständigkeit des spanischen Volkes im staatlichen und religiösen Leben, bei der fürchterlichen Unbildung der weitesten Kreise eine Teilnahme für ernste Dinge kaum vorhanden ist. Es steht auch fest, daß gerade zur Zeit der heftigsten staatlichen und kirchlichen Bedrückung am meisten getanzt wurde. Vielleicht hat deshalb hier die Kirche nie so gegen den Tanz geeifert, wie in anderen Ländern. Wie Metternich es für seine Rückwärtspolitik am günstigsten hielt, wenn die Völker sich „amüsierten", so erkennen wohl auch die herrschenden Kreise dieses Landes, daß ihre Alleinherrschaft dann am wenigsten bedroht ist, wenn das Volk von seinen Vergnügungen ganz in Anspruch genommen wird.

Gewiß haben auch in Spanien die kirchlichen Eiferer nicht gefehlt, die zwar nicht den Tanz, aber doch einzelne Tänze aufs heftigste verfolgten. Dann traten eben andere Tänze an die Stelle der verbotenen. Aber selbst in den Zeiten der Inquisition kam es vor, daß Geistliche gelehrte Bücher über den Tanz schrieben. So hat der Pater Martin in Alicante ein gelehrtes Werk über die „delicias gaditanas" geschrieben, in dem er den durchaus nicht unwahrscheinlichen Nachweis führt, daß die heutigen spanischen Tänze im Grunde dieselben sind, die bereits das Entzücken der alten Römer bildeten. Ein anderer Priester, Franzisko Augustin Florenzio, hat 1792 eine „Crotalogia" veröffentlicht, eine Wissenschaft des Kastagnettenspiels, die einen wahren Gelehrtenstreit über diese hochbedeutsame Frage hervorrief. In recht niedlicher Weise charakterisiert das Verhalten der Geistlich-

keit zum spanischen Tanz ein Histörchen, das ein französischer Reisender des achtzehnten Jahrhunderts berichtet. Der römische Hof voll Zornes, daß der gottlos wilde Fandango in einem so gut katholischen Lande noch nicht abgeschafft sei, beschloß, diesen Tanz feierlich in den Bann zu tun. Schon sind die versammelten geistlichen Herren zum verdammenden Richterspruch bereit, als ein gelahrter Doktor der heiligen Theologie die Bemerkung macht, um allen Anforderungen der Gerechtigkeit zu genügen, müsse man den Verbrecher doch nicht ungehört oder besser ungesehen verurteilen. Der Einwurf leuchtet ein. Ein spanisches Tänzerpaar erscheint und beginnt den Fandangotanz. Und siehe da, kein Entrüstungsruf! Vielmehr glätten sich die ernsten Gesichter, es leuchtet in ihnen auf, die alten Beine verspüren eine ungewohnte Lebendigkeit; nur kurze Zeit und der Saal des strengen Konsistoriums hat sich in einen Ballsaal verwandelt, in dem die hohe Geistlichkeit ein unfreiwilliges Loblied auf den vielgeschmähten Fandango — tanzt. Ob das Geschichtchen eine wirkliche Tatsache berichtet, weiß ich nicht. Jedenfalls ist es gut erfunden und berichtet insofern die Wahrheit, als auch heute noch alle Kreise der spanischen Gesellschaft, die Geistlichkeit mit eingeschlossen, von glühender Liebe zur Tanzkunst beseelt sind.

Über die älteren spanischen Tänze wissen wir wenig Gewisses. Bei der Eroberung des Landes durch die Araber floh man mit seinen Vergnügungen ins asturische Bergland, von wo später die alten Sitten und Gebräuche wohl bewahrt wieder in die rückeroberten Provinzen herab getragen wurden. Fest steht, daß die alten spanischen Minstrels und Joglares Balladen und Tanzlieder gedichtet haben, die sie selber nicht nur sangen, sondern auch tanzten. So hören wir von einem Tanz „König Alonzo der Gute“, der seinen Namen von dem dazu gehörigen Liede aus dem zehnten Jahrhundert hat. Dann erfahren wir aus den Werken der spanischen Dichter, insbesondere denen des humorsprühenden Lope da Vega und des weltmännischen Cervantes, manche Tanznamen aus älterer Zeit, meist mit dem Ausdruck des Bedauerns über ihr Verschwinden. Dahin gehören die „Allemanda“, die sich in Frankreich länger hielt; die „Gibadina“, deren Namen etwa Tanz der Buckligen heißt und vielleicht, wie der „Turdion“, dessen Benennung auf starke körperliche Verrenkungen schließen läßt, mit den Gewohnheiten Roms zusammenhängt. Auch dort liebte man es ja in der Kaiserzeit, die Häßlichkeit zur Ergötzung des entnervten Volkes aufzubieten. Vielleicht dürfen wir aber auch daran erinnern, daß auch am Ende des deutschen Mittelalters komische Bauernturniere aufgeführt wurden. Das Sichüberlebthaben einer Sitte äußert sich eben immer darin, daß sie ins niedrig Komische verzerrt wird.

Sehr beliebt war die „Pavana“ (Abb. 62), bei der nach den Worten eines alten Schriftstellers „die Tänzer mit sonderbaren Tritten und Setzen der Füße einer vor dem andern ein Rad machen, beinahe wie die Pfauen, wenn sie sich brüsten, als wovon



Abb. 60. Saltarello tanzende italienische Bäuerinnen. (Zu Seite 57.)

er eben den Namen bekommen". Cervantes beschreibt übrigens auch manchen Tanz ausführlich, darunter auch einen „Waffentanz", der den Schwertertänzen der übrigen Völker ziemlich ähnlich sieht und vorzugsweise im Toledanischen beliebt war. Dort stand auch die Waffenindustrie in höchster Blüte, dort hat sich ja bis auf heute, wenn auch nicht der Tanz, so doch die Redensart „danza de espadas" erhalten, womit man Familienzwistigkeiten bezeichnet, wohl um anzudeuten, daß es dabei zwar sehr lebhaft, aber doch meist ungefährlich zugeht.

Sicher haben auch die Tänze und Spiele der Mauren einen großen Einfluß auf die Spanier ausgeübt. Vielleicht ist es diesem orientalischen Einfluß zuzuschreiben, daß der Ausdruck sinnlicher Liebe zum hauptsächlichen Inhalt des spanischen Volkstanzes wurde. Die Namen einer großen Zahl älterer Tänze kennen wir überhaupt nur aus den Klagen ernsterer Männer über ihre lascive Zügellosigkeit. Die Aufzählung dieser Namen hätte wenig Zweck. Es genügt zu wissen, daß sie in „Danzas" und „Bayles" zerfielen. Die ersteren waren nur Fußtänze und wenig beliebt, die letzteren dagegen sind mit Bewegungen der Arme und Füße verbunden und erfahren eine Steigerung zu hoher Ausdruckskraft. Diese war, dem humorsprühenden Charakter Spaniens zur Zeit Lope da Vegas entsprechend, oft scherzhaft und führte dann den Namen „Schelmentanz" (danzas picarescos).

Diese mehr mimischen Tänze kamen früh aufs Theater, wo sie der Masse bald als das Wichtigste erschienen, so daß das Volk ihre Beibehaltung auch dann durchsetzte, wenn geistliche und weltliche Obrigkeit vereint gegen sie vorgingen. Besonders richtete sich diese Bekämpfung gegen die „Sarabanda", die mit ihrer rückhaltlosen Sinnlichkeit eine geradezu berauschende Wirkung ausgeübt haben muß. Sie war etwa seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bekannt, wie aus einem 1558 veröffentlichten Volksliede hervorgeht, das den Titel trägt: „La Vida de Zarabanda ramera publica de Guyacan." Die Bezeichnung als „Dirne" zeigt, daß der Pater Mariana offenbar nicht unrecht hatte, wenn er in seinem Buche „de Spectaculis", in dem er ein ganzes Kapitel der Sarabande widmet, dem Tanze den Vorwurf macht, mehr Unheil angerichtet zu haben, als die Pest. Aus dem Titel geht überdies hervor, daß man dem Tanz eine amerikanische Herkunft zuschrieb. Vielleicht haben Negertänze zum Vorbild gedient. Im übrigen hat die Obrigkeit, wenigstens was die Sarabande betrifft, dem Volke gegenüber ihren Willen durchgesetzt. Der Tanz mußte weichen, und 1603 erscheint „ein höchst ergötzlicher Bericht von dem Leben und Tode der Sarabande, wie sie aus der Hauptstadt verbannt wurde und vor Betrübnis darüber starb". Sie wurde meist zur Begleitung der Guitarre ausgeführt, die schon damals von aller Welt gespielt wurde. Oft traten allerdings auch Flöte und Harfe dazu. Es galt für die höchste Leistung der damaligen Tänzerin, wenn sie es vermochte, gleichzeitig die Sarabande zu tanzen, die dazu gehörigen, meist recht ausgelassenen Strophen zu singen und sich außerdem auf der Guitarre zu begleiten. Länger hielten sich die Chacona und der Escarraman. Dem Namen nach sind Sarabande und Chacona zu Gesellschaftstänzen geworden, als die sie sich noch lange einer großen Beliebtheit erfreuten. Aber mit ihrem Übergang über die Pyrenäen hatten beide Tänze ihr Wesen eingebüßt. Aus der „ramera publica" ist in Frankreich eine tadellose Hofdame geworden.

Auch jetzt wiederholen sich wieder die Klagen der Schriftsteller über das Verschwinden der alten Tänze. Daran waren weniger die Verbote schuld, als die Prachtliebe, die um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts unter Philipp IV. immer mehr das Volk ergriff und auf dem Theater an die Stelle der nationalen Tänze glänzende Balletts setzte. Da wichen dann die alten Tänze aus den Städten, sie fanden aber eine Zuflucht beim Landvolk, wo dann naturgemäß ihr Charakter weniger wild und zweideutig wurde, als bei der Aufführung von öffentlichen, bezahlten Tänzern. Gerade deshalb haben wir aber auch allen Grund, an die völlige Ausrottung jener alten Tänze nicht zu glauben. Sie haben sich etwas verändert und zogen dann unter den neuen Namen von Seguidilla, Bolero und Fandango von neuem aus ihren Schlupfwinkeln hervor in die Städte, ja auf die Theater der ganzen Welt.

Das gelobte Land des spanischen Tanzes ist heute Andalusien. In diesem fruchtbaren Paradies, wo die Mandeln und die Citronen blühen, die feurige Rebe von Xeres reift, die phantastischen Formen der starren Agaven sich mit den wiegenden Palmwedeln mengen und aus Rosen, Nelken und Jasmin ein berauschender Duft emporsteigt, ist die rechte Stätte für überbrausende Lust und berauschende Lebensfreude. Hier ist jede Maid geborene Tänzerin, jeder Bursche gewandter Tänzer. Auch die besten Balletteusen erreichen nicht die Anmut der Bewegung dieser Naturkinder, und alle die spanischen Tänze, die von der Bühne unserer Opernhäuser herab uns vorgemimt werden, vermögen den Reiz des Originals nicht wiederzugeben. Denn hier ist eingelernte Kunst, wohl berechnende Figur, was dort Natur, was Ausdruck augenblicklicher Empfindung ist.



Abb. 61. Forlana tanzende Venezianer. (Zu Seite 57.)

Seit bald zweihundert Jahren sind die heutigen Volkstänze der Spanier dieselben geblieben. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts soll die „Seguidilla“ in der Landschaft La Mancha erfunden worden sein. Der Name kommt allerdings schon im „Don Quixote“ vor, aber in der älteren Bedeutung für das kleine vierzeilige Volksliedchen, zu dem heute noch der Tanz ausgeführt wird. Die Seguidilla bietet die Grundform des spanischen Tanzes überhaupt. Ein Unterschied besteht eigentlich nur darin, ob er von mehreren oder nur von einem Paare, beziehungsweise einem einzigen Tänzer getanzt wird. Wenn wir den Verlauf der Seguidilla und eines der anderen Tänze, etwa des in Andalusien besonders beliebten „Polo“ kennen lernen, so haben wir gleichzeitig ein Bild der übrigen.

Die Seguidilla, die im $^3/_8$-Takte in sehr lebhaftem Tempo geht, zerfällt in drei Teile. Bevorzugt ist dabei die farbige Tracht des niederen Volkes. Zum Präludieren der Guitarre stellen sich die Tänzerpaare etwa vier Schritte voneinander entfernt in zwei Reihen auf. Während der erste Vers gesungen wird, verharren die Paare in voller Ruhe. Dann spielt wieder die Guitarre, beginnt aber jetzt die eigent-



Abb. 62. De Fraisia, Pavana tanzend.
Photographie von Reutlinger in Paris. (Zu Seite 59.)

liche Tanzweise, bei deren viertem Takt gleichzeitig Lied, Kastagnettenspiel und Tanz anheben. Der Tanz selber ist ein anmutiges Entgegenfliegen und Zurückweichen, ein freudiges Spiel der Liebe, die im Versagen gewährt, im Gewähren sich entzieht. Dann beginnt eine Pause, die mit leisem Spiel der Guitarre, die gleichsam das eben Erlebte nachklingen läßt, ausgefüllt ist. Beim zweiten Teil werden in einem geradezu feierlichen Umgang die Plätze gewechselt, ohne daß dabei die Tänzer sich die Hand reichen. Darauf wird die erste Abteilung mit leichten Veränderungen wiederholt. Wiederum nimmt man die früheren Plätze ein, die Leidenschaft des Spiels steigert sich zu bebender Heftigkeit, bis mit einem plötzlichen Ruck, im Augenblick der höchsten Spannung, Lied und Musik aufhören. Die Kunst des Tänzers zeigt sich darin, daß auch er in diesem Augenblick den Höhepunkt der Körperbewegung erreicht und in malerischer, bedeutungsvoller Haltung zu verharren versteht.

Noch deutlicher als Zwiesprache der Liebe erscheint der „Polo“. Ihn beginnt der Jüngling zunächst allein. Zum Spiel der Guitarre summt seine Stimme in wortlosen Seufzern der Sehnsucht und Liebe, bis auf einmal die Stimme klangvoller wird, das Zeitmaß sich steigert und der Tänzer mit aller Kraft seine Liebeslust bekennt:

> „La que quiera que la quieran
> Con fatiga y calia,
> Busque un mozo macareno,
> Y lo gueno provara!“

„Jene, die danach begehrt, daß man nach ihr in Glut und Leidenschaft verlange, braucht sich nur einen Burschen aus Macarena (einer Vorstadt Sevillas) zu suchen. Er wird ihr's schon zeigen.“ Dann tänzelt er im Kreise herum, mustert die harrenden Schönen, bis er das rechte Liebchen findet:

> „Ven aca, chiquiya,
> Que vamos a bailar un polo
> Que se junde medio Seviya!“

„Komm, Kleine, komm zu mir, wir wollen einen Polo tanzen, daß halb Sevilla aus dem Häuschen kommt!“ Mit wiegenden Hüften — der höchste Lobspruch für die Tänzerin lautet: „sie hat viel Honig in den Hüften“ — tanzt das Mädchen ihrem Partner entgegen; die Kastagnetten klingen, die Tambourine rauschen, und zum Takt,



Abb. 63. De Fraisia, Fandango tanzend.
Photographie von Reutlinger in Paris. (Zu Seite 63.)

den die Umstehenden mit leidenschaftlicher Anteilnahme in die Hände schlagen oder mit den Füßen stampfen, hebt auch hier der Tanz der Liebe an.

Auf die Formen dieser beiden Tänze gehen auch die anderen zurück. So der „Fandango“ (Abb. 63), der zuerst mehr den vornehmen Klassen gehörte, wo er ernst und würdevoll aussah, bis er beim Volke zum Ausdruck wenig verhüllter Leidenschaft wurde. Für den Fandango ist die stete Steigerung in Zeitmaß und Ausdruck charakteristisch. Ruhiger und gemessener ist der „Bolero“, bei dem der Nachdruck auf scharfer Hervorhebung des Rhythmus liegt. „Der Bolero macht trunken, der Fandango entflammt,“ sagt der Spanier. Berauschen thun sie alle, die „Jota“, die Chateaubriand als eine Folge leidenschaftlicher Seufzer erschien; der „Zarandeo“, wörtlich „Siebtanz“, der von der wiegenden Bewegung der Hüften seinen Namen hat, der wilde „Zapateo“ mit seinem „zappelnd“ wilden Stampfen der Erde, und endlich die niedliche „Cachucha“, die von einer einzelnen Tänzerin ausgeführt wird. Die berühmte Fanny Elsler hat diesen gefälligen Tanz auf die Bühne gebracht.

Niemand vermag die Bedeutung des Wortes „Cachucha“ zu erklären, und doch ist die Sprache dieses wie aller anderen spanischen Tänze so leicht jedem verständlich, ist es doch die Sprache der Leidenschaft und der Liebe.

V.

Ballett und Gesellschaftstanz der Neuzeit.

1. Allgemeiner Überblick.

Bei der Fülle der Erscheinungen, die sich nun aufdrängen, bei dem völligen Ineinandergehen derselben, scheint es mir um so wichtiger, hier die Hauptlinien der Entwickelung scharf zu kennzeichnen, als die große Zahl der vorhandenen Schriften über den Tanz, die ich in Händen gehabt habe, dem Leser zwar eine Masse oft mit bewundernswertem Fleiße zusammengetragener Einzelheiten vermitteln, ihn aber über die eigentliche Entwickelung völlig im Unklaren lassen. Ich brauche nicht erst zu sagen, daß bei einem solchen Grundriß die trennenden Linien viel schärfer hervortreten, als es in der Wirklichkeit der Fall war, wo der Übergang sich kaum merklich vollzog.

Die „große Revolution“ bildet den gewaltigsten Einschnitt in der neueren Gesellschaftsgeschichte, also naturgemäß auch in der Geschichte der Vergnügungen; denn mit jeder neuen Gesellschaft kommt eine neue Geselligkeit. Der Tanz hat das am stärksten erfahren. Was in der Gesellschaft vor 1789 eine Kunst war, ist seither bloß noch ein Vergnügen. In formaler Hinsicht äußert sich das darin, daß früher Figurentänze im Gebrauch waren, die ein eingehendes Studium und großes Können voraussetzten, seither dagegen vornehmlich Rundtänze geübt werden, bei denen jeder mit rhythmischem Gefühl auch nur einigermaßen Begabte nach etwas Übung mitkommt. Auch die Einschätzung des Tanzes hat sich damit geändert. Vorher war er die gesellschaftliche Kunst, nach der die Gesellschaftstüchtigkeit eines Menschen überhaupt eingeschätzt wurde. Heute ist der Tanz eigentlich das letzte, was bei der Frage nach der „Erziehung“ eines jungen Mannes in Betracht kommt.

In beidem liegt zweifellos ein Überschreiten der richtigen Grenze. Aber, ich habe im Laufe dieser Darstellung wiederholt darauf hingewiesen, die ungeheuere Einschätzung derartiger Kunstübung ist immer das Kennzeichen einer Gesellschaft, die geistig nicht viel zu tun hat. Es erstreckt sich das nicht bloß auf den Tanz, sondern auf das Virtuosentum überhaupt. Der maßlose Entzückungstaumel, wie ihn Liszt, die Sonntag oder die Patti hervorgerufen haben, ist heute, wo wir den ganzen Tag von anderen Dingen in Anspruch genommen werden, wo unsere Interessen so vielfältige sind, nicht mehr möglich. Daß die wahre Kunst darunter gelitten hat, kann damit nicht gesagt werden. Es ist mehr das Virtuosentum, das den Schaden davon trägt. Ich weiß natürlich, daß Liszt nicht unter den Begriff Virtuose fällt; aber für

die Masse war es doch sein ungeheueres, virtuoses Können und nicht sein tiefdringendes Künstlertum, das die Entzückung hervorrief.

Es mag ja sein, daß das Ballett von heute nicht mehr die mimische Ausdruckskraft früherer Zeiten erreicht, obwohl ich gegen derartige Klagen der „Alten" immer mißtrauisch bin. Tatsache ist jedenfalls, daß die Einschätzung des Balletts als Gattung und der Ballettkunst überhaupt eine geringere geworden ist; denn die hohe Schätzung, deren sich die Balletteusen in gewissen Kreisen erfreuen, hat zumeist keinen künstlerischen Hintergrund. Unsere ganze Kunstentwickelung ist eben auf ein erneutes Zusammenfassen der Einzelkünste ausgegangen. Die Mimik des Schauspielers ist heute eine höhere, als in früherer Zeit. Und erst in der Oper?! Welch ein unendlicher Abstand zwischen den Vollblutmenschen eines Wagnerschen Musikdramas und den stimmbegabten Gliederpuppen der alten opera seria! Hier hat die Ballettkunst, wenn man sie als ausdrucksvolle Gebärdensprache des Körpers faßt, ein ebenso reiches Betätigungsgebiet, wie in den alten Balletts. Ich stehe nicht an, Elisabeths wortlosen Abschied von Wolfram im dritten Akt des „Tannhäusers" in musikalischer, wie in mimischer Hinsicht für einen Gipfelpunkt der Ballettkunst zu erklären. Aber auch neue Gebiete erobert sich die Mimik. Man vergleiche den heutigen Rezitator, der Gedichte vor uns erlebt, mit dem Sprechkünstler früherer Zeiten, oder man denke an Ludwig Wüllners Liedervorträge, wo das Gesicht des Sängers die ganze Welt der Leidenschaft enthüllt, die das Lied in sich trägt. Hier eröffnen sich neue Bahnen für die mimische Kunst mit vielleicht weniger aufdringlichen, aber künstlerisch um so tiefer gehenden Aufgaben.

Das jenen alten „Liebhabern" zum Trost, wenn sie den Untergang der mimischen Kunst beklagen. Nun aber auch ein belehrender Hinweis, wenn sie stets über die Vernachlässigung der Ausbildung der Körperbewegung Beschwerde führen.

Einst ging alles auf Schönheit oder besser auf Korrektheit der Körperbewegung in der „Gesellschaft" aus. Da der gesellige Verkehr untereinander nicht nur die Würze, sondern den Hauptinhalt



Abb. 64. Das Tanzfest. Stich des 16. Jahrhunderts, angeblich von Mathäus Zasius.



Abb. 65. Tanz am Hofe Heinrichs III. von Frankreich. Zeitgenössisches Gemälde. (Zu Seite 68.)

des Lebens ausmachte, mußten die Vorbereitungen dafür auch bedeutende sein. Dann aber kommt noch eins hinzu. Die Geschichte, vor allem die Memoirenliteratur dieser Jahrhunderte zeigt, daß sich unter dem Prunkgewande der Höflichkeit das ganz grobe Unterkleid einer sittlichen Roheit versteckte, wie wir sie heute auch bei den „ungebildeten Klassen“ nicht als allgemein annehmen dürfen. War nicht vielleicht ein so starres Zeremoniell, ein so zierlich abgemessener Tanz nötig, um diese Roheit aus der Gesellschaft zu verbannen, wenigstens für so lange, als sie offiziell war? Wir vermögen jedenfalls heute in der Haltung der Tänzer beim Walzer nichts Unziemliches zu erblicken, während die Tanzmeister der früheren Jahrhunderte mit dem Klerus sich im Schelten auf die Unanständigkeit dieses Tanzes einig sind, offenbar doch, weil ein solches Aneinanderstehen der Tänzer für sie mit unsittlichen Vorstellungen verbunden war.

Die Pflege der Körperbewegung ist bei alledem heute keine wesentlich geringere als früher, nur ist sie eine andere. Die Touristik, das Turnen, vor allem aber der Sport jeder Art ist an die Stelle des Tanzes getreten. Gewiß fördert das alles eher Kraft als Grazie; aber die erstere ist uns heute auch nötiger. Wenn dabei der Tanz zum bloßen Vergnügen „herabsinkt“, zu einer Art Austobens körperlicher Lust, so begreife ich wohl das Jammern der Tanzmeister. — Der Kulturschilderer aber sieht darin nur die Wellenbewegung, die durch die ganze Entwickelungsgeschichte der Menschheit und ihrer Sitten geht.

Um 1789 ist die eigentliche Entwickelung des Balletts abgeschlossen. Seither wird im Grunde immer dasselbe geboten. Daß der eine oder andere Nationaltanz bühnenfähig gemacht, irgend ein neuer Pas entdeckt wird, spielt keine Rolle. Wichtiger ist, daß neuerdings in großen Cirkus-Pantomimen der Nachdruck mehr auf Massenbewegung und dekorative Prachtentfaltung, als auf mimische Ausdrucksfähigkeit gelegt wird. Der höhere Kunsttanz gerät damit gleichzeitig — leider — mehr ins Gebiet der Spezialitäten des Variétés.

Um dieselbe Zeit kann man auch die Entwickelung des „Figurentanzes“ in der Gesellschaft als abgeschlossen betrachten. Er wurde ja allerdings in der Napoleonischen Zeit wieder aufgenommen, kam aber nicht mehr zu rechtem Leben. Und auch wenn neuerdings, nach dem Vor-

bild des Berliner Hofes, auf besondere Anregung des deutschen Kaisers alte Figurentänze bei Hoffestlichkeiten wieder in Übung gekommen sind, so hat das jetzt mehr den Charakter des **Theaters**. Man will, wenn man solche Tänze aufführt, **schaustellen**, weniger sich selbst unterhalten. Es fällt heute wohl selten einem Menschen ein, wenn er in die Stimmung gerät, ein Tänzlein zu wagen, ein Menuett zu tanzen.

Der Punkt, wo die **technische** Ausführung einer Kunst einen Berufskünstler erfordert und nicht mehr aus bloßer Liebhaberei erfüllt werden kann, ist überhaupt für die Entwickelung von außerordentlicher Bedeutung; denn erst dadurch wird die Kunst in der Ausbildung ihrer Ausdrucksmittel frei und kann diese aufs höchste steigern. Für das Ballett tritt das in der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. ein. — Gleichzeitig verlangen dann die freigewordenen Kräfte nach Betätigung. Deshalb beginnt zur selben Zeit die Hauptpflege der Salon- oder, wie man sie früher bescheidener bezeichnete, der **Kammertänze**. Heute sind nun wieder jene früher allgemein üblichen Tänze so außer Schwang gekommen, daß sie ein besonderes Studium erfordern. Sie sind also auf die Kreise der Berufstänzer beschränkt. Wo sie in der Gesellschaft auftreten, sind sie die Frucht besonderer Bemühungen, angestellt zu dem Zweck, anderen eine Vorstellung zu geben. Die Ausführenden sind also dann im gewissen Sinne von Berufstänzern nur insofern verschieden, als sie keine Bezahlung erhalten.

Das muß man sich gegenwärtig halten, um die Wiederbelebung alter Tänze, wie sie zur Verschönerung von Gesellschaften angestellt werden, richtig einzuschätzen. Ein neues Volkstümlichmachen ist nicht beabsichtigt; es wäre auch nicht erreichbar. Denn nie wieder werden diese Kunstprodukte einer vergangenen Zeit zum Ausdruck unseres Lebens werden. Sie könnten nur dann Bedeutung für die weitere Entwickelung der Tanzkunst haben, wenn es gelänge, das Beste der alten Formen mit unseren neuen Tänzen so zu vereinigen, daß in der Verbindung sich nicht nur eine höhere Kunst der Körperbewegung, sondern auch die gesteigerte Lebhaftigkeit unseres Empfindens äußern könnte. In einigen der Neueinführungen des Berliner Hofes kann man dieses fruchtverheißende Bestreben erkennen.



Abb. 66. Katharina von Medici. (Zu Seite 68.)

Nachdem wir so die Grundlinien der Gesamtentwickelung erkannt haben, wollen wir uns zur Darstellung der wichtigsten Einzelerscheinungen wenden.

2. Bis zur Trennung des Gesellschaftstanzes vom Ballett.

Im Jahre 1588 erschien ein Buch unter dem Titel: „Orchésographie, Traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des Danses par Thoinot Arbeau.“ Der Name des Verfassers war durch eine Verstellung der Buchstaben aus Jehan Tabourot entstanden. Der Träger dieses Namens war — Domherr in Langres. Dieser geistliche Herr, dem wir an anderer Stelle wieder begegnen werden, ist als siebzigjähriger Greis zum Erfinder einer Art Zeichenschrift für die Tanzkunst geworden, weil, wie er in der Vorrede sagt, „selbst wenn er zu alt und schwerfällig sei, um sich noch fröhlich in seiner Kunst zu üben, er doch wünsche, daß an Stelle der unzüchtigen und schamlosen,

die alten und ehrbaren Tänze wieder zur Aufführung kämen.“

Der Verfasser spricht also von einem Niedergang der Tanzkunst.

Damit vergleiche man nun die Tatsache, daß 1662 in Paris eine „Académie royale de danse“ gestiftet wurde. In der Stiftungsurkunde heißt es: „Frankreich erkennt seit langer Zeit die Kunst des Tanzes als Anfang aller schönen Übung. Sie ist es, die die Naturfehler des Körpers verbessert und seine schlechten Gewohnheiten verändert. Sie verleiht jenes angenehme Äußere, jene Grazie, die alle Bewegungen mit Anmut zu erfüllen versteht. Sie ist es auch, die ihren Pflegern die Kunst verleiht, sich in der Gesellschaft zu bewegen, und zuweilen das Glück, immer aber die Freude des Könners und der mit ihm Zusammentreffenden bildet. Die Tanzkunst ist es auch, die ihren Freunden die Fähigkeit gibt, sich mit Anstand aus den verwickeltsten Angelegenheiten herauszuziehen. Sie macht endlich jeden geeigneter

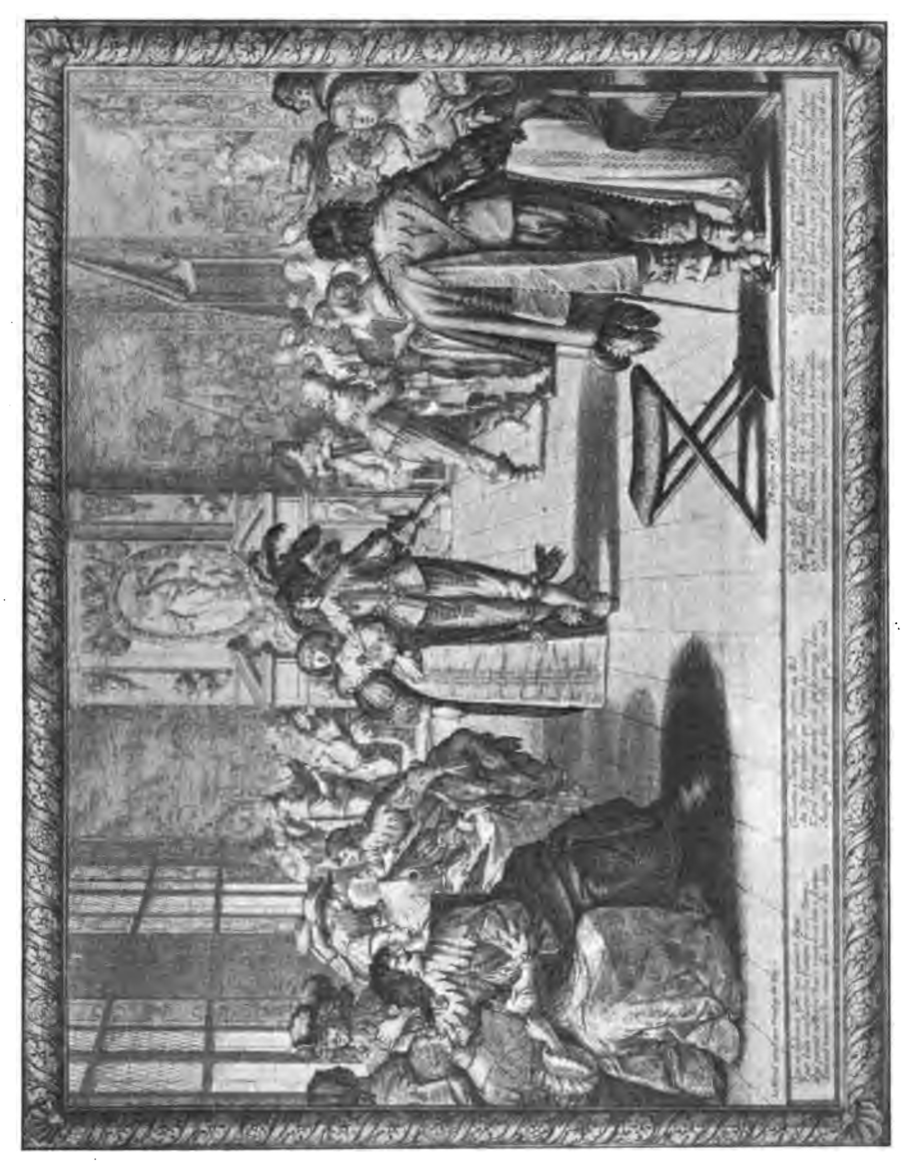


Abb. 67. Salon- oder Kammertanz. Stich von A. Bosse, etwa 1650. (Zu Seite 68.)

zum Dienst für seinen Fürsten.“ Das ist, in den Stil des absoluten und galanten Zeitalters eines Ludwig XIV. übersetzt, fast dasselbe, was auch die Griechen vom Tanz behaupteten.

Und nun noch die dritte Tatsache, daß fast gleichzeitig mit der Begründung dieser Tanzakademie durch einen Befehl des Pariser Parlaments die sogenannten „heiligen Tänze“ in Frankreich verboten wurden, nachdem sie übrigens seit mehr als einem halben Jahrhundert nicht mehr das Gefallen des Volkes gefunden hatten.

Die Klage des tanzfreudigen Domherrn von Langres konnte sich also nicht auf das Verschwinden des Tanzes überhaupt beziehen, sondern nur auf das der alten „ehrbaren“ Tänze. In der Tat hatten die Tänze der altfranzösischen Gesellschaft, die verschiedenen „Branles“, ja sogar die bewegteren Formen der „Gaillarde“, „Volte“ und „Courante“ ursprünglich alle etwas von den „heiligen“ Tänzen. Sie waren ernst und würdig, und selbst wenn erzählt wird, daß die anstrengende „Volte“ hohe und höchste Herrschaften außer Atem und in Schweiß brachte, so will das bei den schweren Kleidern der damaligen Zeit nicht allzu viel bedeuten (Abb. 64, 65, 67).

Und doch hatte Jehan Tabourot recht, die üblichen Tänze als „unzüchtig und zügellos“ zu bezeichnen. Sein Werk erschien 1588, ein Jahr vor dem Tode Katharinas von Medici (Abb. 65), die das Gesellschaftsleben Frankreichs in einer Weise umgestaltet hatte, daß auch einen lebenslustigen Domherrn ein Grauen ankommen mochte, zumal wenn er — alt war. Die Tochter Lorenzos von Medici, dem seine Zeitgenossen den stolzen Beinamen „il magnifico“ gegeben hatten, hatte als ein Mittel, ihren persönlichen Machteinfluß zu erhalten, die Sittenverderbnis ihrer Umgebung erkannt. Selber ein echtes Renaissanceweib, das im zügellosesten Taumel den kalten Verstand bewahrte, das in lasterhaftester Umgebung sich selbst vor dem Aeußersten zu bewahren wußte, verlor sie nie ihr Ziel aus dem Auge. Ihre Söhne richtete sie absichtlich in Ausschweifungen zu Grunde. Die Werke des Seigneur de Brantôme geben ein treues Bild ihrer Zeit, in der die Weiber sich männisch gebarten, die Männer weibisch waren. Wenn jetzt die Hofdamen in ihren aufgeschnittenen Röcken, die überhaupt nichts mehr zu erraten ließen, tanzten, so vermochte allerdings auch der älteste Tanz nicht mehr ehrbar zu bleiben. Was von den Tanzvergnügungen Heinrichs III. und vor allem von denen seines Bruders, des Herzogs von Alençon, erzählt wird, übersteigt alle Begriffe.

Die alten Tänze reichten nun natürlich nicht mehr aus. Man veranstaltete Bälle, die bald zu den täglichen Hoffesten gehörten, bei denen Mummenschanz und Maskerade Gelegenheit zu jeder Ausschweifung boten. Dieses Treiben, in dessen tollem Wirbel man das ob den Greueltaten des politischen und kirchlichen Treibens sich aufbäumende Gewissen betäuben wollte, beschränkte sich durchaus nicht auf den Hof. Der bot den Grandseigneurs ja längst keine neuen Reize mehr. Das Bürgertum, das in den letzten Jahrzehnten zu Reichtum gekommen war, wurde hereingezogen. „Einst streng geschieden,“ sagt Brantôme, „herrschte seit Heinrich III. ein wüstes Durcheinander, hervorgerufen durch ein, ich weiß nicht was für ein Bedürfnis, seine Genüsse zu erniedrigen und in der Gosse neue Sensation zu suchen.“

Zum Hauptunterhaltungsmittel dieser Gesellschaft, einerseits Gelegenheit zur Entfaltung des blendendsten Reichtums, andererseits Deckmantel der wahnwitzigsten Ausschweifungen, wurde das Ballett. Wir dürfen den Ausdruck nicht im heutigen Sinne verstehen. Ballett ist damals nicht ein Bühnenspiel mit möglichst viel Tricot und möglichst wenig verhüllendem Tüll, sondern durchaus Gesellschaftsunterhaltung, an der sich alle Welt beteiligt. Gewiß, man wollte auch eine Vorstellung geben für den dummen Plebs, der sich dabei nicht beteiligen konnte und offenen Maules diese protzende Pracht anstaunte. Aber vor allem wollte man sich selber durch Beteiligung am Spiel unterhalten.

Das Ballett war von Italien nach Frankreich gekommen. Die häufigen ehelichen Verbindungen zwischen Mitgliedern des französischen Königshauses und italienischen Prinzessinnen begünstigten diese Einführung. Katharina von Medici hatte sie zur Hauptunterhaltung des französischen Hofes gemacht, der nun mit seinem weit größeren Reichtum natürlich eine viel

mächtigere Prachtentfaltung bieten konnte, als die kleinen italienischen Höfe.

In Italien war das Andenken an die altrömische Kaiserzeit nie völlig erloschen. Es wurde zur alles ergreifenden Renaissance, als im gesteigerten Studium der alten Schriftsteller sich die herrliche Lebenskunst der Antike offenbarte. Die Dichterkrönung Petrarcas am Himmelfahrtstage 1342 erinnert in ihren Formen an ein symbolisches Ballett. Vor dem zu Krönenden tanzten die „Tugenden“ und gaben dem Geehrten nacheinander den Schmuck eines Kirchenfürsten, die Lorbeerkrone für die Heldendichtung, den Rebenkranz für die Dithyramben. Den Lyriker schmückte eine Myrtenkrone, und kostbare Stickereien, von holden Händen dargereicht, sagten ihm den



Abb. 68. Tanz der drei Grazien. Ausschnitt aus dem Gemälde „Primavera“ von Sandro Botticelli in der Academia zu Florenz. (Zu Seite 70.)





Abb. 69 u. 70. Der Tanz. Relief von Lucca della Robbia im Nationalmuseum zu Florenz.

Dank des weiblichen Geschlechts für die Ehrung, die es in seinen Werken erfahren.

Auch die italienische Kunst — Sandro Botticelli in seiner feinen Sinnlichkeit, der wuchtige Lucca della Robbia, der asketische Fra Angelico, der geniale Da Vinci, der lebenslustige Benvenuto Cellini, wie Dante in seinem „Paradies" — schildert den Tanz (Abb. 68—70). Die Geschichte berichtet von glänzenden Festen an den aufstrebenden Höfen der italienischen Fürsten. Auch manches ernste Stück ist überliefert. So tanzte eine Mediceerin vor dem Kardinal um das Leben des Bruders desselben, der ihr Gatte war. Sie vermochte den Grausamen jedoch nicht zur Milde zu stimmen.

Das Verdienst aber, die mimische Körperbewegung wieder zur Lösung größerer Aufgaben herangezogen zu haben, gehört dem Edelmann Bergonzio di Botta von Tortona. Der Kardinal Riatti hatte zwar schon früher seinem päpstlichen Oheim, Sixtus III., Geschmack an Schauspielen beibringen wollen; aber der Papst hatte andere Sorgen, und so trug dieser Versuch keine Früchte.

Bergonzios Ballett gehört eigentlich in eine Geschichte der Gastronomie. Bei Gelegenheit eines Gastmahls, das er 1489 zur Hochzeit des Herzogs von Mailand veranstaltete, spürte dieser eigenartige Spezialist mythologischer Forschung die ganze alte Literatur nach Beziehungen durch, die Götter mit einem Gastmahl in Verbindung bringen ließen. Es läge nahe, das Vorbild zu diesem Feste in der Schilderung des „Gastmahls des Trimalchio" bei Petronius zu suchen. Aber dieser Teil des altrömischen Romans wurde erst im siebzehnten Jahrhundert aufgefunden. So gehört also dem tortonischen Edelmann das ganze Verdienst dieser „genußreichen" Verwertung klassischer Studien.

Wir Heutigen wären allerdings materialistisch genug, ein Gastmahl ohne solche Verzug bereitende, künstlerische Begleitung vorzuziehen. Damals dagegen begeisterte Bergonzios Tat nicht nur Italien, sondern ihr Ruhm verbreitete sich über alle Lande. Von jetzt ab wird, zumal an den kleinen Höfen Italiens, kein Fest gefeiert ohne solche Balletts, für deren Personal nicht nur der Olymp nebst dem Volk der Nereiden, Tritonen und Nymphen, sondern auch die Bewohner des christlichen Himmels und der Hölle aufgerufen wurden. Die vier Kardinaltugenden konnten sich dieser allgemeinen Tanzverpflichtung ebensowenig entziehen, wie die sieben Hauptsünden. Außerdem mußte die Tierwelt herhalten. Da Plinius berichtet, daß die Sybariten Pferde zu einem Ballett abgerichtet hätten, war ja das klassische Vorbild gegeben. Bereits 1561 tanzten in Ferrara Elefanten, und bald wurden die Tanzsäle zu wahren Menagerien.

Auch am päpstlichen Hof wußte man die Tanzkunst zu schätzen, und die berüchtigte Lucrezia Borgia wird als treffliche Tänzerin genannt.

In Frankreich war es Katharina von Medici, die das Aufblühen dieser Belustigungen begünstigte. Ihre Absicht verwirklichte der Italiener Balthazarini, einer der besten Geiger seiner Zeit, der in Frankreich den Namen Beaujoyeux erhielt und 1581 bei der Vermählung des Herzogs von Joyeuse seinen ersten Triumph feierte. Diese Ballette waren hier im eigentlichen Sinne Prunkfeste, die mit wahnwitziger Verschwendung ausgestattet wurden und ihr Ziel nicht in der Darstellung einer zusammenhängenden Idee, sondern in der Verherrlichung einer bestimmten Person sahen, zu der die mythologische Symbolisierung der abgelegensten Vorwürfe benutzt wurde. Der eigentliche Tanz war dabei kein besonders vielfältiger, da ja die schweren Renaissancegewänder, die auch für diese Aufführungen beibehalten wurden, keine reichere Bewegung gestatteten. Zur Verständlichung der oft ganz zusammenhangslosen Vorgänge reichte natürlich die Pantomime nicht aus, und so ließ man entweder die Auftretenden allerlei Sprüchlein hersagen, oder besondere Schauspieler trugen eine Erklärung vor, oder man verteilte auch die Erläuterung der meist galanten, oft aber auch sehr bissigen Strophen an die Teilnehmer. Trotz dieser Unvollständigkeit waren die Balletts so beliebt, daß man um 1610 bereits ihrer achtzig zählte. Und man hielt viel aus in dieser Zeit. Oft genug dauerte solch Ballett die ganze Nacht. Der ganze Hof, die königliche Familie mit eingeschlossen, beteiligten sich daran. Es war eben das Vergnügen dieser Gesellschaft. Daß es nicht selten zu wüsten Orgien ausartete, ist zu Eingang dieses Abschnittes bemerkt worden.

Man erkennt leicht, wie fruchtbar diese Verbindung von Tanz, Musik, Gesang und Deklamation für die Entstehung der Oper werden mußte, wenn auch den Caccini und Peri, die 1597 ihr erstes dramma per musica zur Aufführung brachten, etwas ganz anderes vorschwebte. Ihrerseits gab dann bald die Oper dem Ballett Anregung und Gelegenheit zur Weiterentwickelung. Doch vermochte infolge der Bürger- und Religionskriege, die damals in Frankreich herrschten, die Oper hier erst 1645 festen Fuß zu fassen.

Damals saß Ludwig XIV. bereits zwei Jahre auf Frankreichs Thron, allerdings als unmündiger Knabe. Kaum aber ist er der Vormundschaft frei, als ihn Mazarin auch als Tänzer auftreten läßt. So gelang es dem Kardinal, wenigstens in diesem Punkte, seinen größeren Vorgänger Richelieu, der noch in reiferen Jahren, um der schönen Königin Anna zu gefallen, ein Tänzlein gewagt hatte, zu übertrumpfen. Mazarin ließ den König selber tanzen, allerdings in einem fast offiziellen Ballett: „La Prospérité des armes de France.“ Das königliche Tanzdebut war immerhin etwas Neues, und so hielt Mazarin eine Begründung für angebracht, die gleichzeitig mit dem Programm den Festteilnehmern überreicht wurde. Das Schriftstück begann mit den Worten: „Nachdem wir in diesem Jahre so viele Siege vom Himmel erhalten haben, so ist es keineswegs genug, ihm in den Kirchen Dank gesagt zu haben. Nein, die Gefühle unseres Herzens müssen auch in öffentlichen Festlichkeiten zum Ausdruck kommen.“ Man sieht, diese geistlichen Herren waren auch dem Himmel gegenüber gute Diplomaten.

Ludwig XIV. war nicht nur leiden-



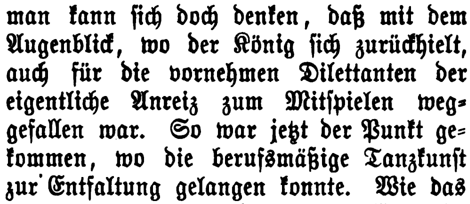
Abb. 71. Lully, Direktor der Oper zu Paris unter Ludwig XIV. (Zu Seite 72.)

schaftlicher, sondern auch ein guter Tänzer. Kein Wunder, daß unter ihm das Ballett mächtig aufblühte. Die Gattung behielt allerdings in allem Wesentlichen den Charakter von großartigen Maskenfesten. Nur daß diese jetzt nicht mehr einer so offenkundigen Ausschweifung dienten und auch feingeistiger und inhaltreicher wurden. Da ein Molière und Quinault sich mit der Erfindung der Idee und der Ausbildung des dramatischen Gerüstes, ein Lully (Abb. 71) sich mit der Komposition der Tänze befaßten, und diese großen schöpferischen Geister in Beauchamps ein reproduktives Talent ersten Ranges fanden, so erklärt es sich, daß auch Geister wie Voltaire zu den Lobpreisern dieser Kunst gehörten. Vom Luxus, der bei diesen Gelegenheiten entfaltet wurde, können wir uns heute kaum einen Begriff machen. Auch die Wiedergabe der zeitgenössischen Berichte hat nicht viel Zweck. Von der Verschwendung gibt ein einzelner Zug aus dem Feste, das der Finanzminister Fouquet im Jahre 1660 dem König gab, eine lebendigere Vorstellung, als die Aufzählung der Bewohner aller Elemente, die zur Mitwirkung aufgeboten waren. Das Fest dauerte natürlich mehrere Tage. Am ersten derselben rühmte Ludwig XIV. zu seinem Gastgeber die Schönheit des Parkes und der Aussicht, nur störe ihn der Wald, der den Blick nach einer gewissen Richtung hin beschränkte. Am nächsten Tage führt Fouquet den König an dasselbe Fenster. Mit den Worten: „Majestät, jener Wald hat das Unglück gehabt, Ihrem Blick zu mißfallen, so soll er denn auch verschwinden,“ gibt er ein Zeichen, auf das hin die Bäume niedersinken und der Ausblick frei wird. Während der Nacht hatte der Höfling durch ein Heer von Arbeitern den Wald fällen lassen, doch wurden die Bäume bis zu dieser Stunde künstlich hochgehalten. Das war allerdings selbst dem König zu toll. Er meinte, das Schloß Vaux-le-Vicomte müßte eigentlich Vol-le-roi heißen; der Finanzminister war gestürzt. Im übrigen ging aber der Taumel in gleicher Weise weiter.

Abb. 72. Ludwig XIV. als roi soleil. Späteres Kostümbild von H. Lecomte.

Ludwig XIV. wirkte anfangs fast in allen Balletts mit, die vom Hof veranstaltet wurden, und zwar nicht bloß als zu verherrlichender Typus des „roi soleil“ (Abb. 72), sondern auch in den recht ausgelassenen Rollen der Ballettkomödien Molières. Aber diese Mitwirkung fördete das Ballett weniger, als der Umstand, daß der König von 1669 ab nicht mehr mittanzte. Ob das wirklich

auf einige Verse aus Racines „Britannicus", in denen Neros Spielwut gegeißelt wurde, zurückzuführen ist, steht dahin. Im allgemeinen pflegte Ludwig im Verhältnis zu seinen Hofdichtern weniger Nachgiebigkeit zu zeigen. Tatsache ist jedenfalls, daß der König in dem Ballett „Flora" am 13. Februar 1669 zum letztenmal als öffentlicher Tänzer auftrat. Daß das aber nicht mit einer Abnahme seiner Wertschätzung des Balletts zusammenhing, zeigt der Umstand, daß er im gleichen Jahre einen Ministerialbefehl erließ, wonach es jedem Mann von Stande freigestellt wurde, in Oper und Ballett nicht nur mitzuwirken, sondern seine Leistungen sich auch bezahlen zu lassen. Aber man kann sich doch denken, daß mit dem Augenblick, wo der König sich zurückhielt, auch für die vornehmen Dilettanten der eigentliche Anreiz zum Mitspielen weggefallen war. So war jetzt der Punkt gekommen, wo die berufsmäßige Tanzkunst zur Entfaltung gelangen konnte. Wie das auf die weitere Entwickelung des Balletts eingewirkt hat, zeigt uns der folgende Abschnitt.



3. Das Ballett bis zur Gegenwart.

Die vier wichtigsten Daten dieser Entwickelung sind: 1671, Verbindung des Balletts mit der Oper; 1681, erstes Auftreten von Tänzerinnen im Ballett; 1763, das Ballett als selbständige pantomimisch-



Abb. 73—79. Ballettfiguren nach H. Lecomte. Costume de Théâtre, Paris. (Zu Seite 75.)

dramatische Gattung; 1772, Abschaffung der Gesichtsmasken. Unter diesen Tatsachen sind es vor allem die letzte und die an zweiter Stelle genannte, die das Erstaunen des heutigen Lesers wachrufen. Bis 1681 waren die weiblichen Rollen von verkleideten Männern ausgeführt worden. In der Gesellschaft und bei mehr gesellschaftlichen Maskeraden hatten allerdings schon früher die Damen bei Hofe mitgewirkt; aber das Auftreten bezahlter, berufsmäßiger Tänzerinnen datiert erst aus diesem Jahre. Der bereits genannte Beauchamps hatte diese Neuerung durchgeführt. Ihm fielen meistenteils die weiblichen Hauptrollen zu, und da er im Weiberrock keine gute Figur machte, setzte er alles daran, den Frauen die Bühne zu erobern. Er erfreute sich dabei der Unterstützung Lullys, der in dieser Errungenschaft ein Mittel sah, das Ganze charakteristischer und wahrer zu gestalten. Bemerkt sei gleich, daß, wie eine damalige Chronik bemerkt, diese Neuerung zwar sofort einen eifrigeren Gebrauch der Operngläser zur Folge hatte, daß es aber ziemlich lange dauerte, bis eine Tänzerin zur Berühmtheit gelangte.



Abb. 80. Maximilian Gardel, Tanzmeister der Pariser Oper. (Zu Seite 76.)

Dagegen waren die Tänzerinnen von vornherein von der Gesichtsmaske befreit, weil man galant genug war, zu-



Abb. 81. Ballett des Äolus mit den Zephyren. (Zu Seite 79.)

zugeben, daß das weibliche Gesicht als solches von hoher Ausdruckskraft sei. Diese Maskerade, die bekanntlich auch im Altertum sich behauptete, ist das für unser Gefühl Unerklärlichste. Durch Jahrhunderte, für die das Ballett der bevorzugteste Kunstgenuß war, beraubte man also die Künstler des einzigen wirklichen Ausdrucksmittels für ihre Gefühle, indem man ihre Gesichter durch einen steifen Karton verhüllte. Die Maske gehörte zum unentbehrlichsten Rüstzeug des Tänzers. Dieselbe Gesellschaft, historisch treu oder persönlich charakteristisch, sondern allegorisch (Abb. 73—79). Man benutzte dabei stets das Kostüm der eigenen Zeit, das man mit ausschweifender Phantasie allen möglichen Zeiten und Gestalten anpaßte. Die ungeheuere Perücke fehlte nirgends. Da nun die Kostüme alle einander sehr ähnlich sahen, mußte man zu äußeren Charakterisierungsmitteln greifen. Die Winde hatten eine aufgeblasene Maske, trugen als Kopfbedeckung Windmühlen und hielten in der einen Hand einen Blasebalg, in der anderen



Abb. 82. Scythen und Amazonen. (Zu Seite 79.)

die die Pécour, Dupré und Vestris so vergötterte, hat auf der Bühne nie den Ausdruck des Gesichts dieser Tänzer gesehen. Das läßt sich nur aus einem völligen Mangel an geschichtlichem Sinn und dem Fehlen jedes Gefühls für persönliche Charakteristik erklären. Dazu kam, daß das Ballett eben nur Unterhaltung war und es nur darauf anlegte, durch die entfaltete Pracht die Augen zu ergötzen. Da wollte man ohne jede geistige Mitwirkung über jeden Einzelnen, der auftrat, sich völlig klar sein. Deshalb waren auch die Kostüme nicht

einen Fächer. Die Tritonen waren selbstverständlich grün, und so bleibt nichts von jenen allegorischen Emblemen frei, die noch heute in unserer Kunst oft genug herumspuken. Man verstieg sich dabei bis zu abscheulichen Geschmacklosigkeiten. So trat die „Welt“, die sich natürlich auch der allgemeinen Tanzverpflichtung nicht entziehen konnte, in einem großen Kartenkostüm auf, bei dem die Verteilung der verschiedenen Länder auf die einzelnen Körperteile jenem innerlich unflätigen Witz Gelegenheit zur Entfaltung gab, der in



Abb. 83. Ballett der Liebesgötter. (Zu Seite 79.)

dieser ganzen Epoche sich unter den galanten äußeren Formen versteckte.

Das Verdienst, die Maske beseitigt zu haben, gehört dem Tänzer Maximilian Gardel (Abb. 80), der am 21. Januar 1772 den verhinderten Gaëtan Vestris in der Rolle des Apollo bei der Aufführung der Oper „Kastor und Pollux" von Rameau vertrat. Während Vestris immer in ungeheuerer schwarzer Perücke mit Gesichtsmaske und einer großen vergoldeten Sonne aus Kupferblech auf der Brust auftrat, erschien der schöne Gardel im Schmuck des eigenen blonden Haars. Dem Publikum gefiel es; die „Liebhaber" aber sehen bekanntlich in jeder Neuerung den Verfall der Kunst. Ihr Gezeter erreichte es denn auch, daß die Errungenschaft nochmals verloren ging, allerdings nur auf wenige Monate. Dagegen behielt man für das Ballettcorps die Maske noch jahrelang bei, und erst, als die holde Weiblichkeit auch hier das Übergewicht erhielt, kam



Abb. 84. Dupré. Lithographie von Peyre. (Zu Seite 81.)



Abb. 85. Die Pirouette (I). Nach: Klemm, Tanzkunst, Verlag von J. J. Weber in Leipzig. (Zu Seite 83.)

sie in Wegfall. — Es ist klar, daß die Bemühungen eines einzelnen Tänzers, der seinen zahlreichen Verehrerinnen sein hübsches Gesicht auch auf der Bühne sichtbar lassen wollte, nicht ausgereicht hätten, um diese Neuerung endgültig durchzusetzen. Sie war aber eine Notwendigkeit, seitdem das „ballet d'action“, das **dramatische Ballett**, die Bühnen zu erobern begonnen hatte. Bereits 1708 war die Herzogin von Maine auf den Einfall gekommen, die letzte Szene der „Horatier“ von Corneille durch Mouret Wort für Wort in Musik setzen, bei der Aufführung aber den komponierten Text nicht singen zu lassen; sondern zwei Balletteusen tanzten zum Orchester die Handlung. Damit war die Idee des pantomimischen Balletts gegeben. Aber erst **Noverre**, den Voltaire den Genialen nannte, gab dem Einfall die rechte Gestaltung und Durchführung. Seit 1763 ist das Ballett als selbständige Kunstübung nicht mehr von der Bühne verschwunden. Dafür hat es in der Oper stark an Bedeutung verloren. Aber das ist nicht Folge, sondern ursächliche Erscheinung. Je mehr die Oper dramatische Wahrheit des Empfindens und der Charakteristik anstrebte, desto mehr mußte das Ballett auf jene Fälle beschränkt werden, wo es als integrierender Bestandteil aus der Handlung herauswachsen konnte. Bis jetzt hatte man sich nicht darum gekümmert. Die Tänzer traten eben so und so oft an bestimmten Stellen auf, während derer die Sänger zurücktraten. Das hatte man als selbstverständlich hingenommen, ja man hatte in diesen Tanzteilen das Interessanteste der Oper gesehen, bis das Aufblühen der nationalen Oper eine höhere Teilnahme weckte, und die Oper komischen Inhalts für das Intriguenspiel ein besseres Verstehenkönnen erheischte. Da wurde dann das Lächerliche dieser Gewohnheit des eingeschobenen



Abb. 86. Die Pirouette (V). Nach: Klemm, Tanzkunst, Verlag von J. J. Weber in Leipzig. (Zu Seite 83.)

Balletts, ihre innere Haltlosigkeit, allmählich allen klar.

Um so hartnäckiger behauptete sich das Ballett in der opera seria. Diese war ja im wesentlichen Götter- oder klassische Heldengeschichte geblieben. Die Phrasen, in denen sich die Gesänge ergingen, waren immer dieselben, die längst bekannten Schicksale vermochten auch niemand Teilnahme abzugewinnen. Aber da kam Gluck. Er legte den Nachdruck auf den menschlichen Inhalt, das seelische Erlebnis. Durch die psychologische Entwickelung des Fühlens und Denkens der Helden erweckte er für die abgesungenen Erlebnisse des Orpheus und der Iphigenie neue Teilnahme. Die Genialität seines Textdichters Casalbigi verlieh den Versen erhöhte Bedeutung. Nun mußte sich den Tänzern selber das Gefühl aufdrängen, daß sie nur eine Unterbrechung des Fortgangs der Handlung brachten; dem Publikum aber, das sich von den Schicksalen der Helden wirklich rühren ließ, mußte alles das als Störung erscheinen, wodurch es aus seiner Stimmung gerissen wurde. So sehen wir denn, daß Gluck zwar selber viele Tänze in seine Opern einflickt, aber nur solche, die sich der Handlung oder den Seelenstimmungen charakteristisch einfügen. In dieser Richtung ist dann die Entwickelung weiter gegangen. Vor allem die Hoftheater konnten sich nie recht vom Ballett in der Oper trennen; aber es wurde doch so beschränkt, daß es nur dort in Wirksamkeit trat, wo der Textdichter durch Gastmähler, Festlichkeiten oder Volkstänze die Gelegenheit gegeben hatte. Damit ist das Ballett dann mehr pantomimischer Teil der Oper selber geworden und trägt unter Umständen sogar zur Wahrheit des Gesamtbildes bei. Man denke an das Menuett in Mozarts „Don Juan“, den Bauernwalzer in Webers

Abb. 87. Barbara Campanini, genannt La Barbarini. Gemälde von A. Pesne. (Zu Seite 84.)



Abb. 88. Lydia Thompson vom Drurylane-Theater im Highland Fling.
Lithographie von E. Kaiser. (Zu Seite 85.)

„Freischütz", das Bacchanal in Gounods „Margarete" und endlich an den Venusberg in Wagners „Tannhäuser".

Wir haben damit der Entwickelung vorgegriffen. Hundert Jahre vor Gluck steht Lully, der ähnliche Grundsätze mit den Ausdrucksmitteln seiner Zeit zu verwirklichen strebt. Seit 1653 Hofkomponist Ludwigs XIV., hatte er für dessen Feste etwa zwanzig Ballette komponiert. Für die Entwickelung des Balletts ist aber wichtiger die Stellung, die er ihm in der Oper zuwies. So recht nach Belieben schalten konnte er, seitdem er 1672 Direktor der Oper geworden war. Hier war er unbeschränkter Herrscher. Da er, nachdem Ludwig XIV. selber nicht mehr mittanzte, keine Rücksicht zu nehmen brauchte, band er sich nicht an das Choraltempo der alten Tänze. Er beschleunigte das Zeitmaß, wobei er gleichzeitig die Musik reicher gestaltete, und verlegte den Nachdruck auf Charakteristik der Tänze. Daß bei der Erfindung derselben es oft recht phantastisch zuging, tat der guten Wirkung dieser Neuerung, die das steife Einerlei der bisher üblichen Ballette aufhob, keinen Eintrag.

Aber wenn nun auch Lully die Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Tänze bedeutend steigerte, so machte er sie doch nicht zu einem wesentlichen Bestandteil der Oper (Abb. 81 bis 83). Der Tanz war bei ihm, wie im ganzen folgenden Jahrhundert, nur eine Ausschmückung und behielt den Charakter der Einlage. Diese zerfielen in „fêtes" und „divertissements" und folgten sich in fast stehenden Formen, so daß nach dem allgemeinen Entrée jedesmal ein anderer Tänzer einen bestimmten Tanz vorführte. Man unterschied so allmählich sechzehn verschiedene Tanzgenres, von denen jeder bedeutende Tänzer das eine oder andere als Spezialität pflegte. Trotzdem so der Tanz der Musik und dem Gesang in der Oper gegenüber in die tiefere Stellung gerückt war,



Abb. 89. Marie Taglioni.
Lithographie von Vigneron. (Zu Seite 88.)

blieben doch Tänzer und Balletteusen die schlimmsten Tyrannen der Komponisten und Regisseure. Es ist ja auch natürlich, daß, solange die Oper als solche kalt ließ, der Schöpfer hinter dem Ausführenden zurückblieb, und da von jeher die Menge das Virtuosentum höher schätzte, als die wahre Vestris durchaus noch einen Tanz für seinen Sohn. Gluck widersetzte sich. Das schien dem Alten unerhört: „Eh, eh, moi, le dieu de la danse?“ sprudelte er hervor. „So tanzt im Himmel, wenn Ihr der Gott des Tanzes seid, nur nicht in meiner Oper.“ Mit solchen Scherzen und noch mehr dank



Abb. 90. Mlle Grisi und Perrot. Farbige Lithographie von Blau nach Bovier. (Zu Seite 88.)

Künstlerschaft, so hatten es die Beinvirtuosen um so leichter, als sie das sinnliche Element darstellten. Gluck ließ sich allerdings nicht sehr viel bieten, und seine Streitigkeiten mit dem verwöhnten Vestris, dem er nicht genug Gelegenheit zum Tanzen bot, sind bekannt. Als die „Iphigenie in Aulis“ 1774 aufgeführt werden sollte, verlangte der Gunst Marie Antoinettes vermochte Gluck seinen Willen durchzusetzen. Nach unserem heutigen Gefühle sind allerdings seine Opern noch allzu sehr mit Tänzen durchsetzt.

Nachdem wir so die wichtigsten Punkte der Entwickelung geschildert haben, wollen wir wenigstens die bedeutendsten Tänzer



Abb. 91. Ausschnitt aus dem Gemälde „Die Tänzerin Camargo“ von Lancret. (Zu Seite 83.)

vorführen. Es ist mit dem Tänzer anders, als mit dem Mimen. Während die Nachwelt diesem keine Kränze flicht, erscheint gerade der Tänzer im Laufe der Zeit in immer hellerem Lichte. Es liegt das jedenfalls daran, daß die Werteinschätzung der Tanzkunst in den letzten Jahrhunderten stetig abgenommen hat. Da wir heute selber einen derartigen Enthusiasmus für die „Poesie der Körperbewegung" nicht mehr fühlen, verlieren wir den Maßstab für die tatsächliche Leistungskraft der berühmten Ballettheiden der alten Zeit. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß unsere heutigen Ballettkünstler nicht weniger leisten, als die früherer Zeiten; denn aus jedem Zeitalter haben wir Stimmen, die die Tänzer des vorangegangenen als nicht wiedererreicht preisen.



Abb. 92. Mlle Cerrito in „Le Violon du Diable". Farbige Lithographie. (Zu Seite 88.)

Unter Ludwig XIV. war Charles Louis Beauchamps (1636 bis 1705) der ausgesprochene Liebling der Gesellschaft. Er hatte von der Pike auf gedient und war auf derselben Bühne als Küchenjunge geprügelt worden, auf der er als Herrscher endigte. Er war auch der erste Direktor der 1662 gegründeten „Akademie der Tanzkunst". Diese hat, wie die meisten anderen Akademieen, für die Entwickelung des Tanzes nichts Brauchbares geleistet, sondern sich zumeist mit Protesten gegen Neuerungen begnügt, die dennoch durchgegangen sind. Die französische Revolution hat das seltsame Institut wie manches andere hinweggefegt. Offiziell, aber fälschlich, ist Beauchamps die Erfindung der Chorégraphie zugeschrieben. Wir haben bereits gehört, daß diese Ehre dem Kanoniker Jehan Tabourot zukommt. Beauchamps Nachfolger Louis Pécour (1655—1729) vermochte ihn als Ballettmeister nicht zu erreichen, übertraf ihn aber weit als Tänzer. Ihm verdankt der Gesellschaftstanz seine feine Ausbildung. Durch seine „danses galantes" bot er den Kreisen, deren Vergnügungen wir in den Gemälden Watteaus und Lancrets bewundern, ebensoviel Stoff zur Unterhaltung, wie als begünstigter Liebhaber der ewig schönen Ninon de l'Enclos. Noch mehr galanter Tänzer war Marcel, welcher die Kraftleistungen endgültig aus dem Tanz verbannte und als dessen einziges Ziel die Grazie der Bewegung aufstellte. Er war der gefeiertste Tanzlehrer seiner Zeit, trotzdem ihn das Podagra weidlich quälte.

Auf der Bühne überstrahlte die Genannten alle Dupré (Abb. 84), der „Apollo des Tanzes". So überschwenglich dieser Beiname ist, so charakteristisch ist er auch, denn Dupré ist der Erfinder jenes ausgesprochen französischen Tanzgenres, das auf das Erzielen gewisser akademischer Attitüden und Aplombs ausgeht. Er improvisierte diese schönen Stellungen, die zu bewundern seine Zeitgenossen während eines ganzen Menschenalters seiner Wirksamkeit an der Pariser Oper nie müde wurden. Die Tanzgeschichte verzeichnet noch eine große Zahl berühmter Namen aus jener Periode. Darunter finden sich aber nur sehr wenig Frauen. Die zwei bekanntesten sind Fräulein Sallé und die Camargo, denen Voltaire die Strophe widmete:

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
Mais que Sallé, grands dieux! est ravissante!

Que vos pas sont légers, et que les siens
sont doux!
Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle:
Les Nymphes sautent comme vous,
Et les Grâces dansent comme elle.

Die erstere feierte ihre glänzendsten Triumphe in England, das sie 1741 aufsuchte. Der Enthusiasmus, den sie in London erregte, war von einer Art, die für unsern Geschmack etwas Pathologisches hat. Mit dem Degen in der Hand mußten die Glücklichen, denen es gelungen war, für unsinnige Preise Eintrittskarten zu ihrer Abschiedsvorstellung zu gewinnen, sich zu den Plätzen durchschlagen. Die Geschenke in Schmuckstücken und vor allem in jenen inhaltreichen Bonbons, deren Zuckerguß um ein Goldstück gelegt war, erreichten an diesem einzigen Abend den Wert von 200000 Franks.

Noch berühmter war die Camargo, deren Name noch heute in Frankreich sprichwörtlich ist. Mit ihrem völligen Namen Marie Anna Cupis de Camargo (Abb. 91) genannt (1710—1770), entstammte sie einer altadeligen spanischen Familie, und während sie die Herzen der Pariser in Brand setzte, besorgte das letztere in weniger bildlichem Sinne ein Onkel von ihr als Großinquisitor mit den Holzstößen für Juden und heillose Ketzer. Sie war in Brüssel geboren, kam aber bereits 1726 an die Große Oper. Von lebhaftestem Temperament, hat sie die Lebendigkeit und Sinnlichkeit des Tanzes auf der Bühne sehr gesteigert. Sie war die erste, die auf der Bühne sprang und einen Entrechat wagte. Das letztere, heute noch sehr beliebte Kunststückchen, besteht bekanntlich in dem Gegeneinanderschlagen der Beine — die Waden müssen nach den Regeln der Tanzkunstgrammatik



Abb. 93. Fanny Elsner in der Cracovienne. Kostümbild einer Theaterzeitung. (Zu Seite 88.)

unbedingt auch noch beteiligt sein — während des Hochspringens. Fräulein Camargo brachte es bis auf vier solcher Entrechats bei einem Luftsprung. Es dauerte dreißig Jahre, bis es einer Tänzerin Lany gelang, ihrer sechs auszuführen. Die staunende Welt der Orchesterlogen hat aber im Laufe der Zeit ihrer sechzehn bewundern können. Das weltbewegende Ereignis des ersten Entrechat fällt in das Jahr 1730, das auch dadurch ausgezeichnet ist, daß dasselbe Fräulein Camargo in Schuhen ohne Absätze tanzte. Neuerungssüchtig, wie sie nun einmal war, schaffte sie später auch die langen Kleider ab und führte jenes kurze Röckchen ein, das bis auf den heutigen Tag das Entsetzen der Sittenrichter und die Wonne der Opernglasfabrikanten bildet. Fräulein Camargo erlebte auch noch, wenn auch als Pensionärin, das Erscheinen der **Pirouette** (Abb. 85 u. 86), die — man begreift den Schmerz der Pariser — früher in Stuttgart, als auf der Hauptpflanzstätte der Ballettkunst erschien; 1766 begründete ein Fräulein Heinel mit diesem altägyptischen Kunststückchen ihren Ruhm. Weniger durch ihren



Abb. 94. Fanny Elsner im Ballet du Diable boîteux.
Farbige Lithographie von Cattier. (Zu Seite 88.)

Tanz, als durch ihre Schönheit, zu deren Bewunderern auch der große Friedrich von Preußen gehörte, berühmt war Barbara Campanini, gewöhnlich La Barbarini (Abb. 87) genannt, die durch Jahre die best bezahlte Kraft der Berliner Hofoper war. Ihre Bildnisse grüßen uns von fast allen Wänden des jetzt so stillen Schlosses Sanssouci.

Übrigens war Stuttgart schon drei Jahre früher bedeutsam hervorgetreten. Als das ballet d'action im Juni 1763 in Paris zum erstenmal bekannt wurde, erfuhr man, daß dasselbe Stück bereits seit sechs Monaten in Stuttgart aufgeführt werde. Diese in einem Zeitalter, das in der blinden Nachahmung von Paris schwelgte, ganz besonders auffällige Tatsache war Jean Georges Noverre (1727—1810) zu danken. Er war allerdings selber ein Pariser. Aber weniger als Tänzer, denn als Arrangeur hervorragend, hatte er in Paris gegen Vestris nicht aufkommen können und sich deshalb auf die Wanderschaft begeben. Fried-



Abb. 95. Marie Taglioni als Sylphide.
Farbige Lithographie von F. Herr nach J. N. Geiger. (Zu Seite 88.)

rich der Große in Berlin war ihm allerdings zu knauserig. Um so erfolgreicher war er in London, wo er in Garricks Drurylane-Theater große Ballette mit unerhörtem Prunk in Szene setzte. Der Ausbruch des englisch-französischen Krieges (1754) vertrieb ihn aus London, und er beglückte nun die europäischen Städte mit seinen Ballettvorstellungen, die allerdings fast immer den Ruin der betreffenden Theater zur Folge hatten. Wien, Neapel, Turin, Lissabon, Mailand bewunderten seine kostspielige Wirksamkeit, bis er am württembergischen Hofe des Herzogs Karl Eugen seine glänzendste Tätigkeit fand. Er brachte es fertig, die schwäbische Residenz zur tonangebenden in allen Ballettangelegenheiten zu machen. Die Ballettmeister der Pariser Hofoper holten sich in Stuttgart ihre Vorbilder, sogar die Kostüme für Paris wurden in Schwaben angefertigt. Die sonst so wankelmütige Gunst Karl Eugens hätte in diesem Falle noch länger angehalten, als seine Mittel. Noverre selber erlebte den Sturz des Theaterinstituts nicht mehr an Ort und Stelle; denn inzwischen war er auf Veranlassung der jungen Marie Antoinette nach Paris gekommen. Dort feierte er Triumphe, bis die große Revolution ihn vertrieb. Nach seiner Rückkehr gelang es ihm nicht, nochmals zu Einfluß zu kommen. Daß er als Ritter des Christusordens gestorben ist, zeigt, daß auch noch um diese Zeit der päpstliche Hof den Tanz zu schätzen wußte. Noverre ist auch als Schriftsteller hervorgetreten. Seine in vier Bänden gesammelten Schriften „Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier“, die 1760 zum erstenmal erschienen sind, haben bis auf den heutigen Tag ihre bedeutende Stellung in der Tanzliteratur behauptet. Im übrigen scheint er, wenigstens was die Anstandslehre betrifft, oft genug in der Theorie stecken geblieben zu sein. Überhaupt stehen fast alle berühmten Tanzlehrer jener Zeit im Rufe einer oft geradezu grotesken Grobheit; und wenn ich in den Schriften der heutigen Tanzmeister mit einer innern Genugtuung darüber berichten sehe, wie ihre großen Vorgänger die vornehmen Herrschaften behandelt haben, so erscheint auch dieser Wechsel als ein Spiegelbild der Wandlung des Geschmacks und der Unbeständigkeit des Ruhmes. Einst lehrten die Tanzmeister Höflichkeit und schwelgten selber in Grobheit. Heute ist die Tanzkunst so gesunken,



Abb. 97. Pepita de Oliva. (Zu Seite 88.)



Abb. 96. Lola Montez, spätere Gräfin Landsfeld. (Zu Seite 88.)

daß ihre Meister nur mit dem Aufgebot aller Höflichkeit Schüler erhalten.

Während Noverre die Welt durchzog, erfüllte Vestris „der Große“ Paris mit seinem Ruhm. Gaëtano Apolline Baltasare Vestris, das Oberhaupt der berühmten Tänzerfamilie, war 1729 in Florenz geboren. Italien, das für die Weiterentwickelung des Balletts nach den Anfängen nicht mehr zu Bedeutung gelangt ist, hat seit Jahrhunderten dem Auslande die besten Tänzer und Tanzlehrer geschenkt. Seit 1748 glänzte Vestris auf der Pariser Bühne. Es wird behauptet, daß er mit seiner Tanzkunst zu den Herzen gesprochen und diese gerührt habe. Die Herzen der Rokokoleute waren eben in mancher Beziehung anders, als unsere heutigen. Wenn wir den dieu de la danse allen Ernstes behaupten hören, „das achtzehnte Jahrhundert habe nur drei große Männer hervorgebracht, ihn selber, Voltaire und Friedrich den Großen“ und ihn mit Imperatorgebärden die damalige Gesellschaft beherrschen sehen,



Abb. 98. Mlle Labouskaja.
Photographie von Reutlinger in Paris. (Zu Seite 89.)

so werden wir Söhne eines roheren Zeitalters den Eindruck des Don Quixotehaften nicht los. Er starb 1808 in Paris. Dem Vater in der Kunst und im Hochmut ebenbürtig war sein Sohn August (1759 bis 1840). Den Eigensinn, den dieser verwöhnte Tanzkünstler Königen und Fürsten oft bewiesen hatte, vertrieben ihm die Schreckensmänner der Revolution, die überhaupt ein eigenes Talent hatten, die sprichwörtliche Launenhaftigkeit der Bühnenkünstler aus der Mode zu bringen. Ihre Proskriptionslisten machten die beredtesten ärztlichen Atteste zu schanden.

Jean Bercher, genannt Dauberval, und die beiden Gardel führten die Entwickelung des Balletts zunächst weiter. Des ersteren Verdienst beruht hauptsächlich darin, daß er das Stoffgebiet erweiterte und an Stelle der nicht nur abgesungenen, sondern auch abgetanzten mythologischen Vorwürfe hauptsächlich solche aus dem Landleben wählte. Gardel der Jüngere war der Haupttänzer der Revolutionszeit, und daß es ihm gelang, sich am Schafott vorbeizutanzen, ruft einem jene Lobrede auf den Tanz ins Gedächtnis zurück, mit der Molière im „Bourgeois gentilhomme“ den Tanz als höchstes Mittel praktischer Politik bezeichnet hatte. Die französische Revolution brachte für kurze Zeit wieder das ballet ambulatoire zu Ehren, die Festzüge



Abb. 99. Fräulein dell'Era, Tänzerin der Königl. Oper zu Berlin. (Zu Seite 89.)



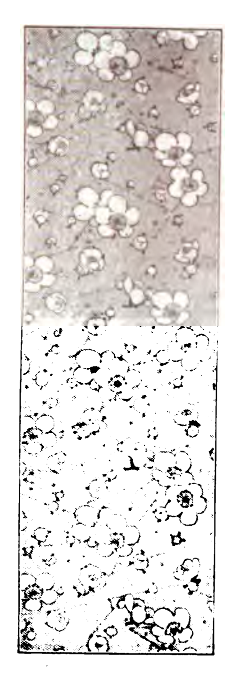
Abb. 100. Otéro.
Photographie von Reutlinger in Paris. (Zu Seite 89.)

mit dramatisch mimischen Darstellungen. Den Gipfel bedeutet das „Fest des höchsten Wesens“ am 20. Prairial des Jahres zwei. Der große Historienmaler David entwarf es, Robespierre führte mit bekannter „Unwiderstehlichkeit“ den Reigen an. Mit der napoleonischen Kaiserzeit, vor allem aber mit der darauffolgenden Restaurationsperiode, setzte eine neue Blütezeit des Balletts ein. Rechtzeitig hatte Galiotti in Kopenhagen im Gegensatz zu Noverre den Tanz zu gunsten einer ausgiebigen Pantomimik zurückgedrängt. Im Spielplan der Operntheater, zumal denen der Höfe, nahm das Ballett einen breiten Raum ein. Bezeichnend ist es, daß es jetzt vor allem Tänzerinnen waren, deren Ruhm die Welt erfüllte. Die feinsinnige Marie Taglioni (1804—1884) (Abb. 89), Charlotta Grisi (Abb. 90), die ein lebendiges Tanzreglement war, die neckische Fanny Cerrito (Abb. 92), dann Fanny Elsler (Abb. 93 u. 94), die mit ihrer ausdrucksvollen Mimik und ihrer wunderbaren Schönheit selbst das kühlere Deutschland so verrückt machte, daß man behauptete, sie tanze Goethe, sind nur die allerersten Namen aus einer langen Reihe von Künstlerinnen, die das Entzücken des damaligen Europas bildeten. Um an den unheilvollen Einfluß, den manche derselben ausübte, zu erinnern, genügt der Name Lola Montez (Abb. 96). Einige der Ballette, wie Corralies „Gisella“, Taglionis „Sylphide“ (Abb. 95) und vor allem die Balletts von Perrot (Abb. 90) und Saint-León stellten mit ihren Bühnenerfolgen die wirksamsten Opern in Schatten.

Das Jahr 1848 machte dieser Entwickelung ein Ende. Von jetzt ab erhält das Leben jenen mehr bürgerlichen Inhalt, dessen praktische Anforderungen die Zeit für solche Schwärmereien sehr einschränkt. Dann aber wird auch der Kunstgenuß ein ernsterer und innerlicherer. In der Musik fängt Beethoven jetzt an, ins Volk zu dringen, die ungeheuere Tätigkeit Richard Wagners stellt die Opernbühne vor Aufgaben, die das volle Einsetzen einer starken Persönlichkeit erfordern. Nun tritt das Ballett an den Theatern immer mehr in den Hintergrund. Neben der Pariser Oper pflegen es eigentlich nur noch die Hofopern von Wien und Berlin und etliche italienische Theater. Da bei der Zuhörerschaft das Verständnis für die eigentlichen



Abb. 101. Guerrero.
Photographie von Reutlinger in Paris. (Zu Seite 89.)





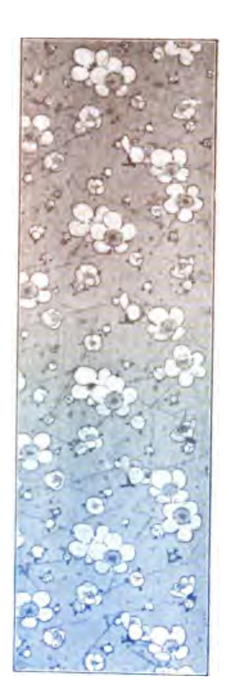






Abb. 102—104. Loïe Fuller im Serpentinentanz. Photographien von Reutlinger in Paris.
(Zu Seite 89.)

Feinheiten der Tanzkunst geschwunden ist, verlegen die heutigen Tänzer mehr den Nachdruck auf die Schwierigkeit der Körperbewegung. Auch ist für sie das Gebiet immer weiter und umfangreicher geworden. Aber es liegt doch in erster Linie an der Gesamtstimmung unserer Zeit, wenn es keine Ballerina zu eigentlichem Weltruhm bringt. Gewiß wir bewundern Labouskaja, eine dell'Era (Abb. 99), aber wir denken nicht daran, in ihren glänzenden Pirouetten und eleganten Pas Rhythmen Goethescher Gedichte wiederzuerkennen, wie unsere Großväter es gegenüber Fanny Elsler taten.

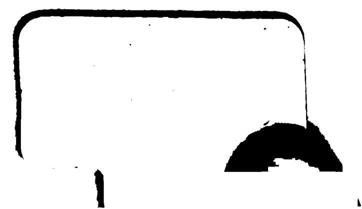


Abb. 105. Miß Saharet, australische Tänzerin. Photographie von Reutlinger in Paris.

Das Verlangen nach Ausstattung und fleischfarbigem Tricot befriedigen heute Ausstattungspossen und Cirkuspantomimen. Der ausgesprochene Kunsttanz ist dagegen mehr zur Spezialität der Varietébühne geworden, wo Cléo de Mérode, die Spanierinnen Otéro (Abb. 100) und Guerrero (Abb. 101), die Russin Labouskaja (Abb. 98) oder die wilde Saharet (Abb. 105) für Minuten die Teilnahme des Publikums von den Akrobaten auf die „Poesie der Körperbewegung" lenken. Eine Loïe Fuller zeigt allerdings, daß auch hier dem schöpferischen Geist neue Wirkungen möglich sind. Den Eindruck ihrer pantomimischen Tänze übertrifft bei weitem der Serpentinentanz (Abb. 102 bis 104), in dem sie die Wirkung der Farbe und der künstlerischen Gewandbewegung zur höchsten Augenweide steigert. In diesem Tanze ist sie lebendig bewegtes Kunstwerk, wie es gerade in der neuesten Zeit eine Reihe von Künstlern, allen voran der geniale Plakatmaler Jules Chéret gepflegt haben. Vielleicht wird von hier aus, von der bildenden Kunst her, einmal eine neue Blütezeit für den Tanz beginnen.



Abb. 106. Tänzerinnen. Gemälde von Franz Stuck.



4. Ball und Gesellschaftstanz im Zeichen des Zeremoniells.

Mit dem Augenblick, wo das Ballett aufhörte, bloßes Unterhaltungsspiel der Gesellschaft zu sein, als es anfing, ein von Berufstänzern ausgeführtes Schaustück zu werden, mußte die große vorhandene Tanzfreude sich ein anderes Betätigungsfeld suchen. Sie fand es im Ball und Gesellschaftstanz. Die Wandlung war eingetreten, als Ludwig XIV. selber nicht mehr als öffentlicher Tänzer auftrat. Um so größere Sorgfalt wurde dann der Ausbildung der Bälle gewidmet. Unter seinen Nachfolgern steigerte sich mit der steten Weiterbildung des Balletts zur selbständigen Kunstgattung die Bedeutung dieser gesellschaftlichen Veranstaltungen. Maßgebendes Vorbild für alle war wieder der französische Hof. Ihn ahmte nicht nur die Gesellschaft Frankreichs, sondern auch das Ausland nach. Wie es bei solchen Hofbällen, die von der Pracht der Aufmachung Bals parés (Abb. 107) genannt wurden, zuging, erfahren wir aus den Werken der damaligen Tanzmeister, etwa dem „Maître à danser", den P. Rameau, der berühmte Tanzlehrer der Pagen der Königin von Spanien, 1734 veröffentlicht hat.

Den festlich geschmückten Saal, in dem auch für die nachherige Speisung der Gäste Sorge getroffen war, betreten König und Königin, gefolgt von den königlichen Prinzen und Prinzessinnen und dem nach strenger Rangfolge geordneten Hofstaate. Der Aufzug erfolgt in feierlichster Gala. Der König nimmt auf dem Throne Platz, der Hof im Kreise längs den Wänden und zwar die Damen in der ersten Reihe, die Herren hinter ihnen. Mit dem Beginn der Musik vereinigen sich Herren und Damen zu Paaren, und der eigentliche Ball wird mit einer großen Révérence begonnen. Schon das ist keine Kleinigkeit: 25 Seiten im Werke Rameaus schildern ihre verschiedenartige Ausführung. Nun eröffnet der König den Ball, der mit einem einfachen Reigen, einer Branle, beginnt. Der König schreitet mit der Königin oder einer Prinzessin von Geblüt zu der Stelle, von welcher der Tanz seinen Anfang nehmen soll, und tanzt allein mit seiner Dame. Ist er damit zu Ende, so begibt er sich mit seiner Dame an den Schluß der Reihe, und es folgen nun einzeln Paar für Paar in derselben Weise, bis der König wieder an der Spitze steht. Gewöhnlich folgte dann eine auf gleiche Weise ausgeführte Courante, dann die Gavotte. Den krönenden Schluß bildete das Menuett. Wenn der König dieses tanzt, ist der Höhepunkt des Festes gekommen. Alle Teilnehmer stehen und verfolgen bewundernd die zierlichen Schritte ihres Herrschers. Nach Beendigung dieses Tanzes sucht der König wieder seinen Thron auf, und nun beginnt der eigentliche Tanz der Gesellschaft. Aus dem Kreise der Teilnehmer erhebt sich ein Kavalier mit seiner Dame, macht eine große Verbeugung vor dem König, eine etwas kleinere vor der Königin und in weiteren sorgfältigen Abstufungen Verbeugungen vor der übrigen Gesellschaft. Dann tanzt das Paar allein. Zum Schluß wieder dieselben Verbeugungen. Durch eine andere Verbeugung wird von dem abtretenden Paar ein neues aufgerufen, das in derselben Weise seine Aufgabe erledigt. Denn eine Aufgabe, eine schwere Aufgabe war es, die es hier zu erfüllen galt. Selbst die „hoveschheit" des Mittelalters war nichts gegenüber dem Zeremoniell, dessen genaueste Befolgung das wichtigste Zeichen gesellschaftlicher Bildung war. Hier tanzte der Kenner vor Kennern, jeder Schritt, jede Bewegung wurde scharf kritisiert. Man hatte also wohl ein Recht, diese Veranstaltungen „Zeremonienbälle" zu nennen. —

In der Gesellschaft ging es nicht viel weniger steif und zeremoniell zu. Man nannte die dort veranstalteten Festlichkeiten Bals réglés. Da man keinen König und keine Königin hatte, wählte man solche für den Abend, und dieses Paar führte nun den Tanz an. Nach dem ersten Tanz fragte dann der Herr seine Dame, wen sie als Nachfolgerin an ihre Stelle wünsche. Es war unerläßliches Gebot der Etikette, diesen Anordnungen Folge zu leisten. Waren so alle Paare an der Reihe gewesen, so setzte der erste Herr mit der ersten Dame den Ball fort, der für um so gelungener gehalten wurde, je getreuer er das Abbild der Hofbälle darstellte. Der Sicherheit wegen hatte man bei solchen Festen stets einen Zeremonienmeister, der einen Stock mit goldenem Knopfe trug und



Abb. 107. Bal paré. Radierung von Antoine Jean Duclos nach A. de St. Aubin. (Zu Seite 90.)

für die Einhaltung der Ordnung und der Regeln sorgte. Oft bestimmte auch dieser Zeremonienmeister die Tanzpaare, indem er mit dem Stock Damen und Herren bezeichnete, die miteinander zu tanzen hatten. Das tat er auch bei der Courante, die eigentlich der einzige Tanz war, bei dem mehrere Paare gleichzeitig auftraten. Es wäre eine unverzeihliche Unhöflichkeit gewesen, sich diesen Anordnungen zu widersetzen. Auch abschlagen durfte man einen Tanz nicht. Man mußte wenigstens bis zur Mitte des Saales vorgehen und dort die vorgeschriebene Révérence ausführen. —

Es ist aber begreiflich, daß auch das Zeitalter der Reifröcke und Perücken sich nicht mit Festlichkeiten begnügte, bei denen der Stock des Zeremonienmeisters die Herrschaft übte, sondern auch einmal nach eigener Herzenslust und Laune tanzen wollte. Mehr Freiheit gewährten schon die Maskenbälle (Abb. 109), die immer im Schwang blieben. Die Maskenfreiheit selber war fast unbeschränkt. Dafür begannen diese Bälle zumeist auch erst nach Mitternacht. Da die Damen und nicht die Herren zum Tanze aufforderten, konnte man sich vom Tanze kaum ausschließen. Wollte man es dennoch, so mußte man es als Herr durch einen schwarzen Mantel, als Dame durch das Umbinden einer Schärpe kund tun. Die Pracht, mit der diese Maskenbälle ausgestattet wurden, der Luxus, der dabei für die glänzende Ausstattung der Buffetts entfaltet wurde, war so groß, daß auch die reichen Leute es nicht lange auszuhalten vermochten, und so griff man zu dem Ausweg, „öffentliche“ Bälle zu veranstalten. Das Edikt, wodurch die Maskenbälle in der Pariser Oper verfügt wurden, datiert vom 31. Dezember 1715. Durch die Erfindung eines seinem Namen nach unbekannten Mönches hatte man die Möglichkeit, den Zuschauer- und Orchesterraum auf die Höhe der Bühne emporzuschrauben, so daß noch nach der Abendvorstellung die Bälle stattfinden konnten. Diese wurden dann während der Karnevalszeit dreimal wöchentlich abgehalten und hatten einen ungeheueren Erfolg, besonders seitdem das Ballettpersonal der Oper sie durch seine Kunst verschönte. Diese Opernbälle haben sich bis heute erhalten (Abb. 110).

Auch dem Hofe wurde die gemessene Strenge des höfischen Tanzes bald langweilig, und als die italienische Schäferdichtung auf die Vergnügungen des Landlebens hinwies, nahm man den Gedanken gern auf und veranstaltete ländliche Feste, einen Jahrmarkt, Vogelschießen, eine Blumenschlacht, eine Dorfkirmeß oder dergleichen, bei denen man die sonst so strengen Anstandsregeln etwas lockerte und mit Heiterkeit und Ungezwungenheit sich ergötzte. In Frankreich ging es dabei feiner zu, als bei König August dem Starken, der eine gewisse Berühmtheit in der Veranstaltung solcher „Wirtschaften“ genoß. Hier lud man sehr gern derbere Volksgenossen ein und ließ an ihrer Ungeschlachtheit seinen Spott aus. In Frankreich fand man, wie die zahlreichen Bilder der Watteau, Lancret (Abb. 111 u. 112), Jeaurat, Pater zeigen, den Hauptreiz im anmutigen Spiele und im geistreichen Freveln gegen die Etikettengesetze, deren genaue Kenntnis man ja am besten durch die Art, wie man sie zu umgehen wußte, beweisen konnte.

Vom Hofe und aus der Adelsgesellschaft verbreitete sich diese ganze Lebensart in die Bürgerkreise. Das Ausland bemühte sich nach Kräften, es Frankreich womöglich noch zuvor zu tun. Vor allem im guten Deutschland suchte jeder der zahlreichen Höfe ein kleines Versailles zu sein, und wer in Bürgerkreisen auf gute Erziehung hielt, richtete seine Lebensführung möglichst genau nach den Vorschriften des Tanzmeisters ein (Abb. 113). Man darf allerdings nicht einseitig über diese Ausländerei nur Klage führen. Unser Vaterland war in den Greueln des dreißigjährigen Krieges so furchtbar verroht und geistig verarmt, daß es sich aus eigener Kraft nicht hätte emporraffen können. Und wenn man bedenkt, wie sittliche Verrohung und das alte Nationallaster der Trunksucht das ganze Zusammenleben verunstalteten, so ist es begreiflich, daß man die fremde, wohlabgezirkelte Sitte wie eine Offenbarung empfand und sich ihr gern unterwarf.

Über das Tanzrepertoire des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sind wir dank den zahlreichen Werken über Tanzkunst aus jener Zeit aufs beste unterrichtet. Entsprechend der ernsten Feierlichkeit, mit der man die ganze Tanzfrage behandelte,

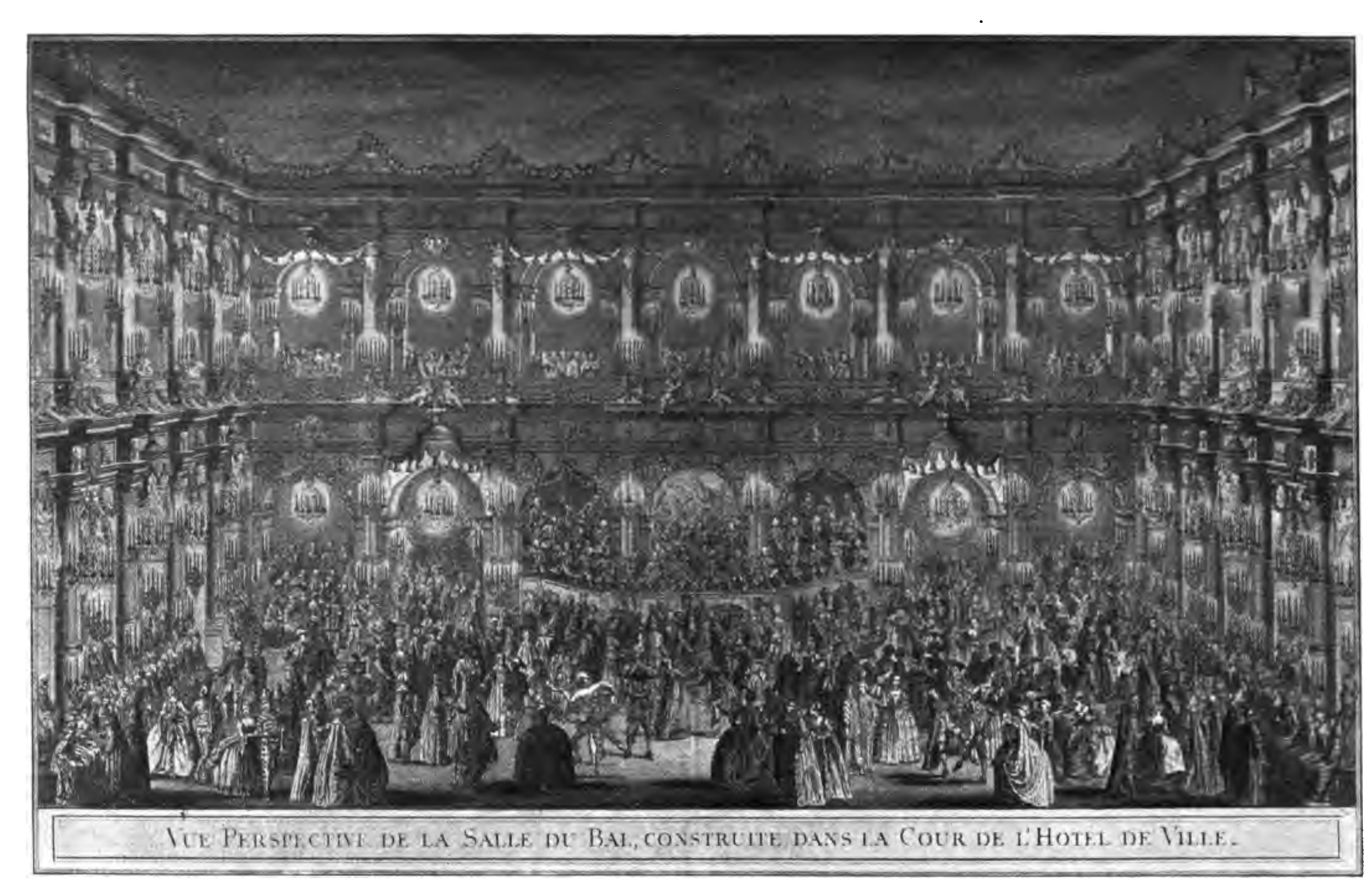


Abb. 108. Der in einen Ballsaal umgewandelte Hof des Rathauses zu Paris während der Vermählung des Dauphin mit Maria Theresia, Infantin von Spanien, im Februar 1745. (Zu Seite 92.)

waren auch die Tänze durchaus ernst und gemessen. Wir können es uns denken, wenn wie sehen, daß selbst unser großer J. S. Bach sich nicht scheute, Choralmelodieen zu Gavotten und Menuetten zu verarbeiten. Zu diesem langsamen Zeitmaß nötigte auch die Kleidung. Die Männer mit ihren großen Perücken und steif abstoßenden Schoßröcken hätten bei schneller Bewegung sicherlich eine komische Figur gemacht, den Frauen in ihren weiten, aus schweren Stoffen gearbeiteten Reifröcken mit der enggeschnürten Taille, dem mühsam aufgebauten Kopfputze, wäre sie völlig unmöglich gewesen. Man



Abb. 109. Maskenball im Stadthause zu Paris im Jahre 1782.
Radierung von J. M. Moreau d. J. (Zu Seite 92.)

hielt vielmehr auf kurze, ruhige Schritte und verlegte den Nachdruck auf die geschmeidige Gesamthaltung des Körpers. für tanzen „tracer des chiffres d'amour“. Während sich also der Mund auf die streng geregelte konventionelle Liebenswürdigkeit



Abb. 110. Maskenball in der Pariser Oper. Lithographie von E. Guérard. (Zu Seite 92.)

Aus alledem ergibt sich, daß der Reiz dieses Tanzes nicht in seiner rhythmischen Bewegung, sondern in der Darstellung von Figuren liegen konnte. Deshalb sagte die überschwengliche Sprache jener Zeit auch beschränken mußte, durften die Beine die „Runensprache der Liebe auf den Boden schreiben“. So erklärt sich auch die eigentümliche Erscheinung, daß die Tanzformen mit der kunstvolleren musikalischen Aus-

gestaltung immer mehr aus dem Tanzsaale wichen. Die Musik durfte nur dienende Magd, nur kunstvolle Einkleidung des Rhythmus sein; für den Tanz musikalisch bedeutsam wurden die Tanzformen erst in ihrer weiteren, rein instrumentalen Entwickelung, als sie vom eigentlichen Tanz losgelöst waren. Als man dann umgekehrt in einem musikalischeren Zeitalter ausdrucksreichere Musik in den Tanzsaal trug, mußte das auf den Tanz selber einwirken, ihn beseelter, gefühlvoller und damit sinnlicher machen.

Diese Betonung des Figürlichen gegenüber dem Rhythmischen ist auch für den Tanz selber von hoher Bedeutung gewesen. Wenn wir nämlich die musikalische Seite ins Auge fassen, so finden wir, daß die sämtlichen Tänze dieser Zeit sich auf eine verhältnismäßig kleine Zahl von Formen zurückführen lassen. So könnte man es sich gar nicht erklären, wie der Tanz in diesen Jahrhunderten das vorzüglichste Unterhaltungsmittel hätte abgeben können, wenn nicht der Wechsel in den Figuren, die auf demselben musikalischen Untergrunde aufgebaut wurden, für stete Erneuerung der Unterhaltungskraft dieser Tänze gesorgt hätte. Jeder Tanzmeister erfand neue Tänze, deren Linien so symmetrisch angelegt waren, wie die Gartenkunst eines Lenôtre, die aber stets neue Wege wiesen, seine Körpergewandtheit ins beste Licht zu setzen. So hat es zum Beispiel mehr als hundert Arten von Menuett gegeben, und man kann es verstehen, wenn ein Tanzlehrer zu Hogarth sich dahin aussprach, daß er sein ganzes Leben lang das Menuett studiert und dessen Schönheiten unermüdlich verfolgt habe, aber dennoch bekennen müsse, zur vollkommenen Kenntnis nicht durchgedrungen zu sein. Und auch des alt gewordenen Tänzers Marcel philosophisches: „Was liegt nicht in einem Menuett!", verliert an mystischem Tiefsinn.

Über das Menuett, das im achtzehnten Jahrhundert der Lieblingstanz der vornehmen Gesellschaft blieb, wie über die



Abb. 111. Le bal. Gemälde von Nicolas Lancret.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach in E., Paris und New York. (Zu Seite 92.)



Abb. 112. Le Moulinet. Gemälde von Nicolas Lancret.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 92.)

Gavotte, durch die es abgelöst wurde, wird an anderer Stelle ausführlich die Rede sein. Beide Tänze sind seit einem Jahrzehnt zu neuem Leben aufgeweckt worden. Dagegen ist die Courante, einst der beliebteste Tanz, bereits seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts verschwunden, und da ihr Hauptreiz in der Einfachheit und im Ernst lag, weshalb sie den Ehrennamen „Doktortanz“ führte, wird sie schwerlich wieder auf unseren Bällen zur Geltung kommen. An der Courante erkennen wir

deutlich, wie ursprünglich fast alle Tänze einen mimisch-dramatischen Inhalt hatten. Drei Herren wählten drei Damen und stellten sich dabei in einer Linie auf. Der erste Tänzer führte dann seine Dame an das Ende des Saales und kehrte allein an seinen Platz zurück. Nachdem der zweite und dritte Tänzer dasselbe getan, bewegte sich der erste Tänzer tanzend auf seine Dame zu und bat sie durch Gesten, mit ihm zurückzukehren. Doch die Tänzerin weigerte sich, und mit Gebärden schmerzlicher Enttäuschung suchte der Tänzer seinen Platz wieder auf. Nicht besser, als ihm, erging es seinen beiden Partnern und erst, wenn alle drei Tänzer gleichzeitig ihren Damen nahten, und kniefällig und mit erhobenen Händen ihren Wunsch kund taten, ließen sich die Schönen erweichen. Die Courante hatte ihren Namen von der Art der ganz auf der Erde gleitenden Bewegung.

Ernst und gemessen wie sie, war in Frankreich auch die Sarabande geworden, ein Solotanz, bei dem die Grandezza so wichtig war, daß in der Musik laufende Noten nicht vorkommen durften. So begreift man es, daß auch Kardinal Richelieu seiner Würde keinen Eintrag zu tun glaubte, wenn er diesen Tanz ausführte. Ähnlich wie die Sarabande, aus einer ramera publica zur ehrfurchtgebietenden Hofdame geworden war die Chaconne, die fast hundert Jahre der wichtigste Bühnentanz blieb. Auf der Bühne war sie meistens Schlußstück. Die Tänzer standen dabei in einer Kolonne nach der Tiefe der Szene zu, die geschicktesten zuvorderst. Auf der einen Seite waren die Herren, auf der anderen die Damen. Aus dem Hintergrund tauchte zuweilen der Ballettmeister auf, um ein Solo auszuführen, während sonst jeder Tänzer für sich seine Figuren beschrieb. Erst zum Schluß vereinten sich die Paare.

War die Chaconne von der Gesellschaft auf die Bühne aufgerückt, so kamen manche der sogenannten „galanten“ Tänze vom Ballett in die Gesellschaft. Am bekanntesten darunter wurde die Canarie, in der die beiden Tanzenden zur Belustigung der Zu-



Abb. 113. Tanzstunde. Stich von François Dequevauviller aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.



Abb. 114. Einladungskarte des Münchener Orchestervereins zum „Ball in Rot". Stark verkleinert.

schauer die Stellungen und Bewegungen von „Wilden" nachzuahmen suchten. Ihr verwandt war die **Gigue**, ein fröhlicher Hüpftanz, der sich in Schottland bis heute zu halten vermocht hat. Ein heiterer Tanz war auch die **Gaillarde**, deren Charakteristikum der „rû de vache", eine rasche Fußbewegung, als ob man jemandem einen Stoß versetzen wolle, war. Bei dem verhältnismäßig schnellen Tempo dieses Tanzes erheischte diese Bewegung große Gewandtheit.

Unter allen Gesellschaftstänzen dieser Zeit ist nur einer deutscher Herkunft, die **Allemande**, die bereits während des Mittelalters ihren Rundgang durch die Lande angetreten hatte, unter Ludwig XIV. aber am französischen Hofe nochmals zu großer Beliebtheit gelangte. Man konnte mit ihr die Einverleibung des Elsaß gewissermaßen symbolisch feiern. Bei der Allemande war die Bewegung der Hände die Hauptsache. Sie drückte auch dann noch das Liebeswerben aus, als im Auslande die begleitenden Verse natürlich wegfallen mußten, die vorher diesen Inhalt ziemlich unverblümt geschildert hatten. Wenn die Tanzenden Rücken gegen Rücken standen, sang der Jüngling:

„Weil mir das Glücke blüht
In diesem Haine,
So soll die Kompagnie
Mir das bescheinen.
Mamsell, sie steht mir gar nicht an,
Sie ist zu hitzig,
Und ihre Redensart
Ist viel zu spitzig!"

und sie antwortete, sich zu ihm wendend:

„Monsieur, man weiß ja wohl,
Was Sie da meinen,
Ich suche meine Lust
Und meine Freude.
Mit dir, o schönster Schatz,
Bleib' ich verbunden,
Weit mehr als tausend Jahr
Und tausend Stunden."

In Deutschland hatte man diese trauliche Weise, wie alle nationalen Reigentänze, früh preisgegeben und sich damit eines in der Erscheinung ebenso anmutigen, wie im Inhalt sinnigen Spieles beraubt.

5. Die Gesellschaftstänze der Gegenwart.

Da die heute üblichen Tänze im nächsten Abschnitt eingehender besprochen werden sollen, kommt es hier nur auf die allgemeine Entwickelung an.

Bereits im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts haben die alten, seriösen Tänze an Beliebtheit stetig eingebüßt. Ich glaube im Gegensatz zur allgemeinen Anschauung hierfür in der **Entwickelung der Musik** die treibende Macht erkennen zu müssen. Wohl hatte sich die Musik ursprünglich aus dem Tanzsaal die größere Zahl ihrer Formen geholt. Aber sie kümmerte sich, nachdem sich ihr durch die gewaltige Arbeitsleistung eines J. S. Bach die ganze Welt der Tonkunst erschlossen hatte, auch in den bescheideneren Formen der Hausmusik nicht mehr um ihre Verwendbarkeit beim Tanze. Sie entwickelte vielmehr ihre Formen frei zu immer größerer Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, so daß sie nicht mehr bloß eine Stütze bei der Darstellung der Körperbewegung war, sondern zur Verkünderin der Bewegungen des Empfindungslebens wurde. Ohne daß nun diese Musik unvermittelt in den Tanzsaal einzugreifen brauchte, wirkte sie darauf ein, indem sie das Empfindungsleben aller, also auch der Tänzer, umwandelte. Nach zwei Richtungen offenbarte sich dieser Einfluß. Einmal in der Vorliebe für **gesteigerte Bewegung**, sodann in dem Verlangen, auch im Tanze einen **inneren Empfindungsgehalt** auszudrücken.

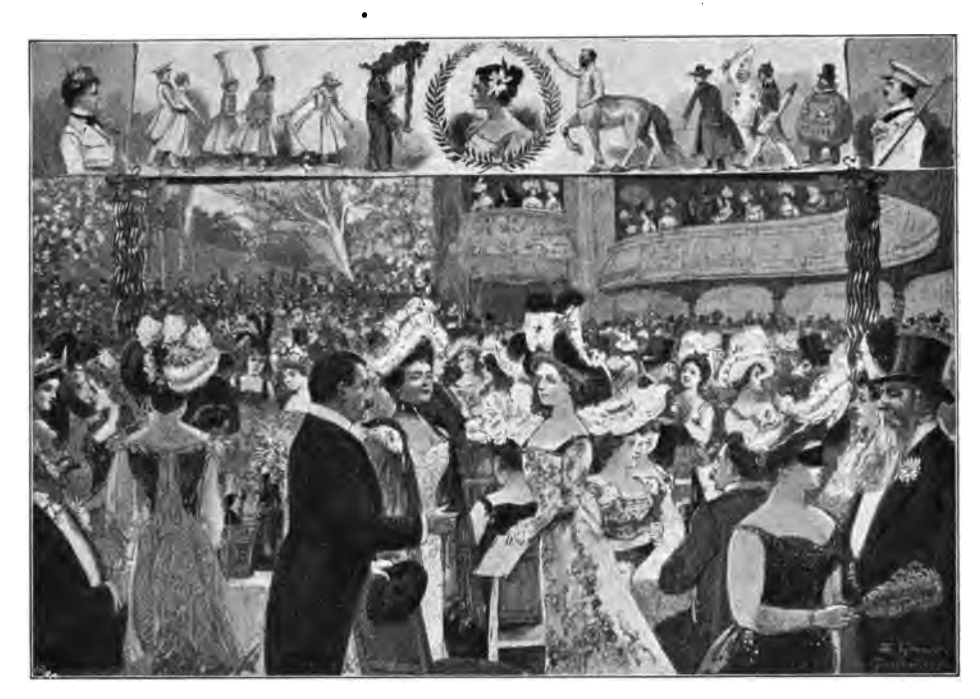


Abb. 115. Künstlerredoute im Centraltheater zu Dresden. Zeichnung von E. Limmer. (Zu Seite 103.)

Für die gesteigerte Bewegung kommt weiter als treibende Kraft die Beschleunigung unserer ganzen Anschauungsweise hinzu, die ihrerseits auch für die Musik bedeutsam geworden ist. Es ist ja klar, daß ein Zeitalter der Vorwärtsbewegung durch Elektrizität und Dampf mit dem Begriff „schnell“ eine andere Vorstellung verbindet, als die Zeit der Postkutschen. Es ist aber auch klar, daß eine schnelle Be-



Abb. 116. Auf dem Armenball in München. Zeichnung von René Reinicke. (Zu Seite 103.)

wegung den Figurentänzen ungünstig ist; denn bei großer Schnelligkeit ist eine sorgfältige Ausführung der Figuren unmöglich, als der Lauf der Staatsmaschine. Es ist klar, daß er danach strebte, sich möglichst selten diesen Strapazen zu unterziehen, und

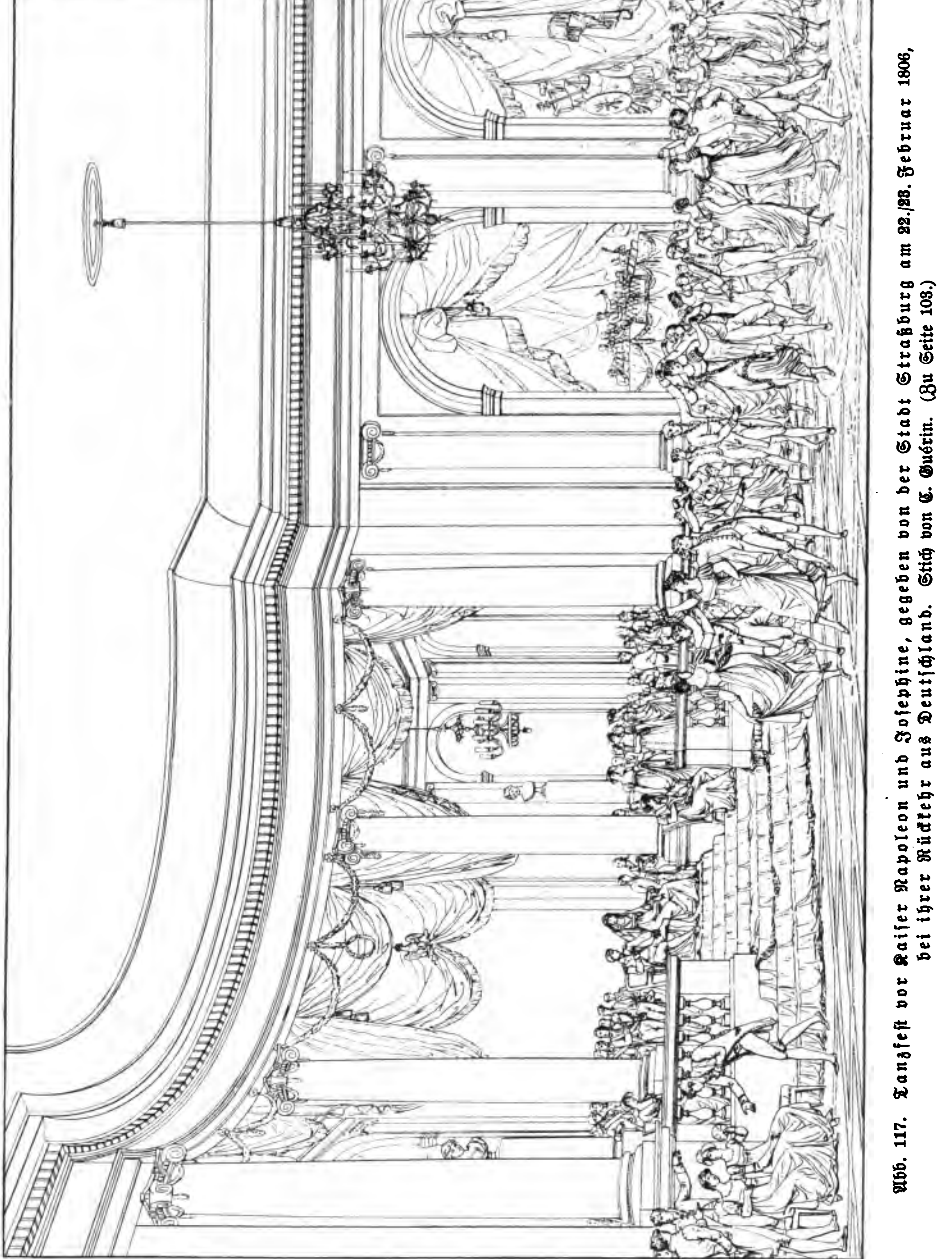


Abb. 117. Tanzfest vor Kaiser Napoleon und Josephine, gegeben von der Stadt Straßburg am 22./23. Februar 1806, bei ihrer Rückkehr aus Deutschland. Stich von C. Guérin. (Zu Seite 103.)

womit diese dann ihren Reiz einbüßen. Es kam hinzu, daß Ludwig XVI. ein schlechter Tänzer war, dem die Ausführung der offiziellen Hoftänze fast mehr Sorgen bereitete, so ließ unter seiner Regierung bei Hofe die Pflege des Tanzes nach. Seine Gemahlin, die schöne Marie Antoinette, war zwar eine vorzügliche Tänzerin, anderer-



Abb. 118. Karikatur auf die Gavotte. Pariser Spottbild aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

seits aber auch eine glühende Verehrerin ihres Lehrers Gluck, von dessen ewigen Händeln mit den anspruchsvollen Tanzleuten schon an anderer Stelle die Rede war.

Am nachdrücklichsten aber hat das Aufrücken des dritten Standes in die Gesellschaften den alten Figurentänzen geschadet. Denn einmal hatte der Bürger nicht so viel Zeit zu ihrer Erlernung, wie die alte Aristokratie, sodann war seine Auffassung von Vergnügen naturgemäß eine derbere. Das Zeitalter der schönrednerischen Galanterie war für immer dahin. Aus alledem erklärt sich, daß jetzt die Contretänze mit ihren weniger schwierigen Figuren das alte Menuett und die Gavotte (Abb. 118) verdrängten. Die Kolonnentänze, die Ecossaisen und Anglaisen, drängten nach. Ihre Figuren waren mehr anstrengend, als graziös, was der Pariser Witz dahin ausdrückte, daß er als Ziel ihrer Ubung ein heilsames Schwitzen hinstellte. Die ganze napoleonische Zeit mit den zahllosen ausgelösten Kräften der Revolutionsjahre ver-



Abb. 119. Französische und deutsche Art, den Walzer zu tanzen. Zugleich Spottbild auf die französische Gesundheitsmode und das deutsche Wertherwesen. (Zu Seite 103.)

langte überhaupt nach einer derberen, grobsinnlichen Unterhaltung. Aus dieser Zeit datiert die Einrichtung ständiger öffentlicher Bälle (Abb. 115—117), die Beliebtheit der Ballveranstaltungen für Wohlfahrtszwecke und dergl., endlich auch das Entstehen besonderer Ballokale; die zahlreichen Karikaturen aus diesen Jahren bezeugen, daß der Tanz allgemein als sinnliches Reizmittel aufgefaßt wurde.



Abb. 120. Walzer. Zeichnung von Gavarni.

Aus der Revolutionszeit war außerdem das Drängen von unten herauf geblieben, dem umgekehrt bei den Gebildeten die Liebe zum Volke, zu allem Volkstümlichen in der Kunst entsprach. Man denke doch an die Bestrebungen der deutschen Romantik. Durchaus im Einklang mit der Hochschätzung, die Volkslied und Volksbrauch jetzt erfuhren, steht das Vordringen der Volkstänze in die Gesellschaft. Meistens nahmen sie dahin den Weg über den Kunsttanz im Ballett. Dieses suchte nach immer neuen Überraschungen, da die alten Tänze nicht mehr verfangen wollten. So wurde der Walzer in der Oper eines italienisierten Spaniers, den sicher kein deutsches Volksgefühl leitete, auf die Bühne gebracht. Aber erst der echt deutsche Karl Maria von Weber entschied den endgültigen Sieg dieses Rundtanzes, der trotz der entsetzten Proteste aller Tanzlehrer der guten alten Zeit und der Ängste der Mütter über seine Stellung überall durchdrang (Abb. 119—121).

Damit beginnt eine neue Periode des Tanzes, in der der Tanz nicht mehr so sehr gesellschaftliches Spiel ist, als Liebesspiel. Im Zeichen der Rundtänze ist der Tanz keine Wissenschaft mehr, sondern ein Vergnügen, das kein langes Studium erfordert. Wir entrüsten uns nicht mehr, sondern lachen über Tanzfehler, und der schlechte Tänzer ist für uns noch lange kein unnützes Glied der menschlichen Gesellschaft. Das Werk der leidenschaftlich gewordenen Musik war es, daß jetzt der Tanz ganz von selber die Jugend jener Stimmung der Liebe entgegenführte, die im



Abb. 121. Französisches Flugblatt auf die Einführung des Walzers.

Grunde der natürliche Inhalt aller Tänze ist. Nach dem Walzer kamen die Polka, Mazurka, der Schottisch, der in den zwanziger Jahren von Schiffern nach Berlin gebracht wurde, dann die Tyrolienne und der Galopp; die beiden letzteren erst in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. Schon die Namen lassen erkennen, daß es sich großenteils um ursprüngliche Volkstänze handelt. Sie erweisen sich bei ihm die heimlichen Gefühle des Herzens in einer Weise enthüllen können, wie es sonst im Leben der Gesellschaft kaum möglich ist.

Am stärksten offenbart sich die Betonung des sinnlichen Reizes der Körperbewegung im Cancan, der ja zwar aus der guten Gesellschaft verbannt ist, dafür aber in den Pariser Ballokalen und beim Kunsttanz unserer Variétébühne, ja sogar des Balletts,



Abb. 122. Erkennungsszene von einem Maskenball.
Zeichnung von W. Gause.

für die Musik um so dankbarer, als diese den Inhalt der Liebes- und Lebensfreude ja am überzeugendsten zum Ausdruck bringen kann. Für diesen Wandel der Auffassung des Tanzes, den selbst ein so ernster Kulturhistoriker wie Riehl als Glück empfindet, legt auch der beliebteste Figurentanz dieser Zeit, der Cotillon (Abb. 123), Zeugnis ab, der ja künstlerisch genommen, nicht viel geschmackvoller ist, als sein Name (der Unterrock). Denn im Grunde ist er nicht viel mehr, als ein bewegtes Pfänderspiel, und er hat seinen Hauptreiz darin, daß die unbeschränkte Herrschaft angetreten hat. Gewiß hat diese tolle, wildeste Bewegung, bei der man nicht recht weiß, ob die Beine auf den Boden oder in die Luft oder auf die Schulter des Mittänzers gehören, etwas Affenartiges, wie ja der Cancan ursprünglich auch die Darstellung des Affentanzes bedeutet haben soll. Aber wer vermöchte es angesichts eines Tänzerpaares, wie der beiden „Alex“, zu leugnen, daß diese Entfesselung der Glieder Stellungen von einer künstlerischen Lebendigkeit und Kraft offenbart, wie kaum eine andere Körperbewegung. Ebenso



Abb. 123. Cotillon. Gemälde von A. Stuart.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 104.)

malerisch ist die Wirkung der Gewänder, und so hat sich — das ist kaum zu leugnen — an den Cancan eine neue Einwirkung des Tanzes auf die Kunst geknüpft.

Vermag ich so nicht in das allgemeine Klagelied der Tanzlehrer über unsere Rundtänze einzustimmen, so verkenne ich doch nicht, daß es mit unserer gesellschaftlichen Tanzkunst im allgemeinen übel bestellt ist. Die scheinbare Leichtigkeit der Tänze verführt zum Leichtsinn in ihrer Ausführung, und gar die etwas anspruchsvolleren Formen des Contretanzes erscheinen in unseren Ballsälen meistens geradezu als Karikatur. So ist es freudig zu begrüßen, daß sich 1891 eine „Gesellschaft deutscher Tanzlehrer“ gebildet hat, die die gründliche Ausbildung der Tanzlehrer anstrebt und außerdem eine Bereicherung unseres Tanzrepertoires durch Wiederaufnahme oder Neuausbildung von Figurentänzen anstrebt. Da der Berliner Hof sich diesen Bestrebungen sehr günstig erwiesen hat, dürften sie zu einer Neubelebung der gesellschaftlichen Tanzkunst führen. Möge man dabei nicht vergessen, daß ein bloßes Wiedererwecken alter Formen nicht genügt, daß es vor allem gilt, diese mit dem Geist und Empfinden unserer Tage zu erfüllen, wenn sie wirklich leben sollen.



Abb. 124.
Aus der Münchener Jugend.

Zweiter Teil.

Choreographisches.

Choreographie (chorégraphie) oder Orchesographie heißt wörtlich Tanzschreib- oder Tanzzeichenlehre. Man versteht unter ihr ein System, die Tänze mit Zuhilfenahme gewisser Zeichen so darzustellen, daß sie vom Papier abgelesen werden können, also eine Art Seitenstück zur Notenschrift in der Musik. Bereits die Ägypter sollen eine ähnliche Kunst gehabt haben, und das würde ihrem ganzen Hieroglyphensystem nur entsprechen. Später schrieben die Römer ihre großen Ballette in einer Zeichenschrift auf. Aber auch diese ist verloren gegangen, und so war es erst der bereits an anderer Stelle erwähnte Domherr Jehan Tabourot von Langres, den sein emsiges Bestreben, die alten, ehrwürdigen Tänze über die Zeit ausschweifender Lustbarkeit, in der er lebte, in ein besseres Zeitalter hinüber zu retten, wieder auf diesen Gedanken brachte. Er war bereits 69 Jahre alt, als er 1588 seine Orchesographie unter dem Namen Thoinot Arbeau veröffentlichte und hatte es damals wohl schon lange verwunden, daß er wider seinen Willen durch ein Gelübde der kranken Mutter dem Dienst der Kirche geweiht worden war. Hier, wo zu jener Zeit die heiligen Tänze noch eine Rolle spielten, hatte er sich allmählich zum Domherrn emporgetanzt und so, ohne seinem geistlichen Kleid in der damaligen Anschauung Unehre zuzufügen, die ihm angeborene Freude an körperlichen Übungen befriedigt. Die scholastische Schulung des Geistes im aufgezwungenen Beruf hat er dann für seine geliebte Tanzkunst fruchtbar gemacht. Die Originalausgabe dieses Buches gehört zu den größten bibliographischen Seltenheiten; doch ist es 1888 neu gedruckt worden, nachdem bereits zehn Jahre früher Czerwinski eine deutsche Ausgabe veranstaltet hatte. Es ist nun die wichtigste Fundgrube für die Tänze des sechzehnten Jahrhunderts, und das vom Verfasser erfundene Darstellungssystem würde die Wiederbelebung der geschilderten Tänze ermöglichen, wenn nicht der vollständige Wandel des Geschmacks ein Verlangen danach ausschließen würde.

Aber das Bestreben des lebensfreudigen Domherrn ist nicht mehr aufgegeben worden. Charles Louis Beauchamps, der Lieblingstänzer Ludwigs XIV., bildete die Lehre weiter aus und wendete sie auf die weltlichen Tänze an, so daß das System so sorgfältig abgezirkelt erschien, daß man auf Grund desselben die bekannte „Académie royale de l'art de la danse" (1662) gründen konnte. Die Akademie selber hat für die Entwickelung der Tanzkunst nichts geleistet und mit der Behauptung, daß Beauchamps der Erfinder der Tanzschreibekunst sei, obendrein ihren Mangel an geschichtlichem Wissen offenbart. Die endgültige Fassung erhielten diese Bestrebungen durch Feuillet, von dem im Jahre 1700 erschien: „La Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs." Zahlreiche Tanzmeister haben dann im folgenden Jahrhundert Geist und Mühe daran gewendet, das hier geübte System klarer und anschaulicher zu gestalten, ohne deshalb viel weiter zu kommen.

Allen Versuchen gemeinsam ist, daß sie neben der Zeichensprache einer ausführlichen Erklärung bedürfen; denn sie alle können nur im allgemeinen eine Bewegung fordern, nicht aber gleichzeitig die Art der Ausführung schildern. Überhaupt gelingt es dieser älteren Choreographie nur, die

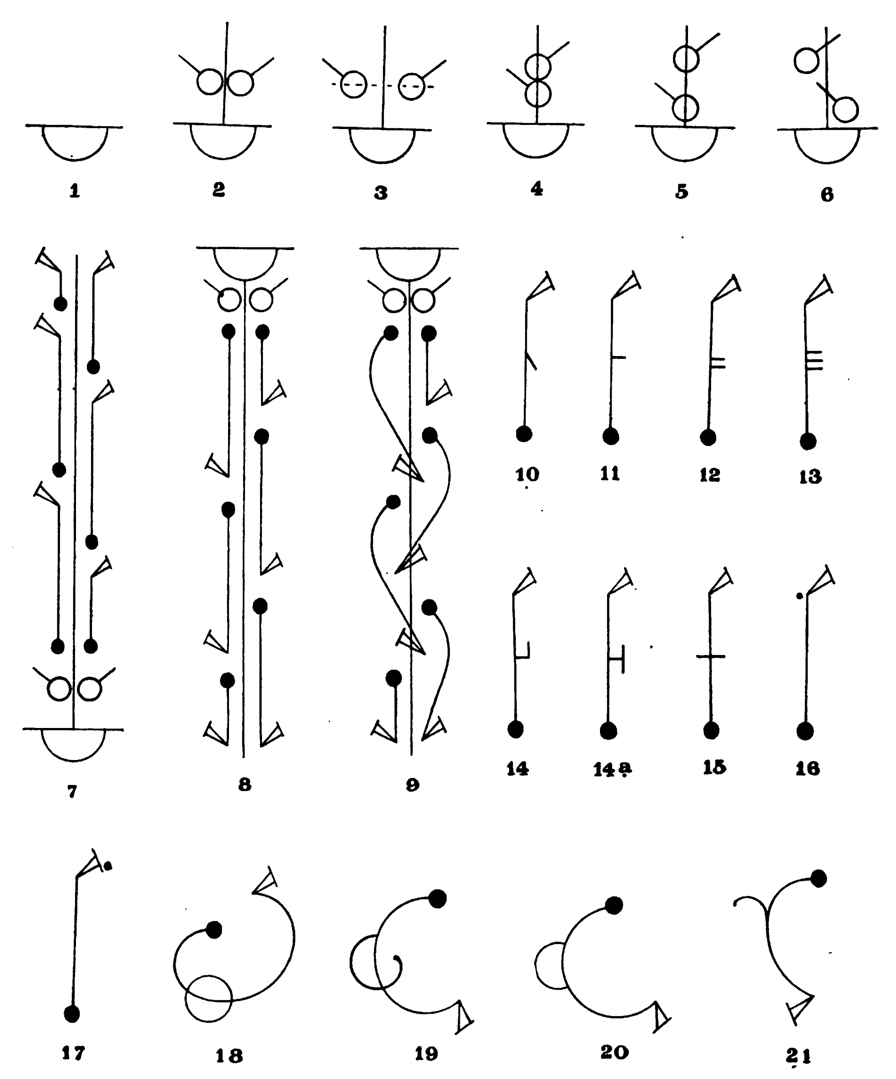


Abb. 125. Choreographische Darstellung der wichtigsten Tanzschritte. (Zu Seite 109.)

Bewegung der Beine und Füße zu veranschaulichen. Ein Beispiel mag das zeigen. Die Choreographie beginnt entsprechend dem Tanzunterricht mit den fünf Positionen, jenen fünf Grundstellungen der Füße, auf die sämtliche späteren Bewegungen zurückzuführen sind. Die erste entspricht bekanntlich dem militärischen Begriff der Grundstellung mit aneinandergestellten Fersen und auswärts gedrehten Fußspitzen und geschlossenen durchgedrückten Knieen. Bei der zweiten ist ein Fuß so weit seitwärts gestellt, als es möglich ist, ohne die Körperlast auf ihm ruhen zu lassen, also etwa im Abstand der Fußlänge selber. Die dritte Position ist das Vorrücken der Ferse des einen Fußes gegen die Mitte des andern oder auch das Zurückstellen des einen Fußes mit der Mitte gegen die Ferse des stillstehenden. Bei der vierten Position wird ein Fuß in gerader Linie aus der Grundstellung so weit nach vorne oder zurückgebracht, als es ohne Verschiebung der Körperlast möglich ist, also im Grunde jene Bewegung, die wir beim Gehen in fortwährendem Wechsel vollführen. Bei der fünften Position endlich sind die Beine so stark gekreuzt, daß die Hacke des einen

Fußes die Spitze des andern berührt. Wie diese Stellungen in der alten Orchesographie aussehen, erkennt man aus Figur 2—6 der Abbildung 125. Dabei ist nun zu beachten, daß die Stellung des Körpers dargestellt wird, indem man die Vorderseite durch eine kurze, gerade Linie, die Rückseite durch einen Bogen andeutet (Fig. 1). Um Damen von Herren zu unterscheiden, wählt man gewöhnlich für die Dame zwei Bogen, wenn man es nicht durch Buchstaben, Zeichnungen oder Zahlen veranschaulicht. Eine einfache Linie bedeutet dann die Richtung des Tanzes, die Fußstellung wird durch Kreis mit Strich angedeutet, wobei der Kreis die Ferse, der Strich die Fußrichtung versinnbildet. Um Schritte anzudeuten, benutzte man ein dreiteiliges Zeichen, das aus einem Punkt, einer Linie und einem seitlichen Dreieck bestand (.——▷). Der Punkt bedeutete dann den Ausgangspunkt, die Linie die Länge und Richtung des Schrittes, während das seitliche Dreieck die Schlußstellung des Fußes zeigte. Der einfache Gang, drei Schritte vor oder zurück, stellt sich dann wie Figur 7 und 8 dar. Die geschweiften Linien bei Figur 9 zeigen, daß die Füße beim Rückwärtsschreiten seitlich geschwungen werden müssen. Durch Strichelchen und Häkchen an der Schrittlinie deutet man die während dieses Schrittes auszuführenden Bewegungen an. Ein schräges Strichelchen ist das Beugen des Kniees im Schritt (Fig. 10), ein gerades das Strecken (Fig. 11), zwei gerade das Hüpfen (Fig. 12), drei gerade ein Luftsprung (Fig. 13); ein Haken bedeutet Niederfallen (Fig. 14), ein Doppelhaken das Gleiten (Fig. 14 a), ein Querstrich das Heben des Fußes (Fig. 15). Sollten erst die Hacken auftreten und dann die Fußspitze, so setzte man einen Punkt hinter das seitwärts gerichtete Dreieck der Fußstellung (Fig. 16), im andern Falle bei Auftreten mit der Fußspitze davor (Fig. 17). Die Wendungen des Körpers deutet ein an die Schrittlinie angefügter Kreis, eine teilweise Wendung ein Ausschnitt dieses Kreises an (Fig. 18—21 der Abb. 125).

Durch Aneinanderreihen solcher Figuren konnte man nun die ganze Entwickelung eines Tanzes darstellen. Das sogenannte S, die zweite Figur des Menuetts in Kellom Tomlincons 1735 erschienenen Buche: „The Art of Dancing“ (Abb. 126) kann eine Vorstellung davon geben. Aus dieser Abbildung wird man schon erkennen, daß, was sich verhältnismäßig so einfach anhört, nicht nur ein gewisses Studium des betreffenden Systems, sondern auch eine genaue, auf anderem Wege zu ermittelnde Kenntnis aller bei den betreffenden Tänzen üblichen Schritte und Bewegungen erfordert, um nach solch einem Bilde einen Tanz ausführen zu können. Deshalb war die praktische Verwendung dieser älteren Orchesographie wohl niemals eine große, wie eine kleine Anekdote zeigt, die Noverre in seinen „Lettres“ erzählt. Noverre war als junger Mann Schüler des berühmten Marcel, der ihm aus Freude über seine großen Fortschritte das Rondeau: „de l'amour, nous suivons les lois“ beibringen wollte, mit dem er selber immer den höchsten Beifall errungen hatte und das er als seine Spezialität eifersüchtig wahrte. Marcel aber war sehr von der Gicht geplagt und

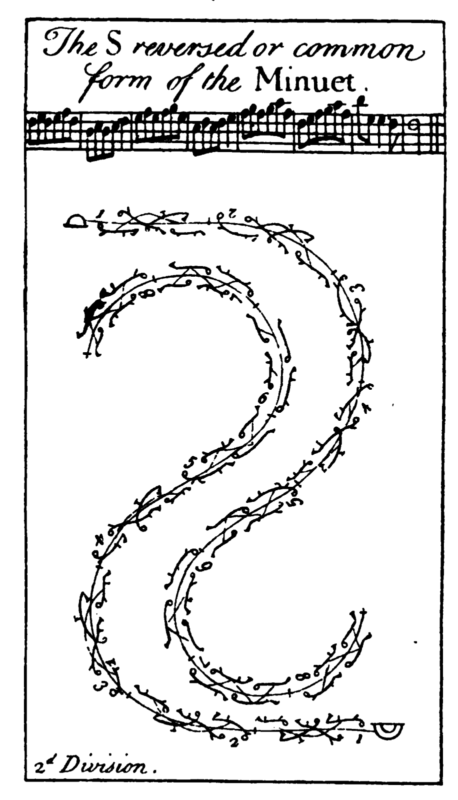


Abb. 126. Das *S* des Menuetts nach Beauchamps' Darstellungsweise.



konnte seinem Schüler beim besten Willen den Tanz nicht vormachen. Darauf forderte ihn Noverre auf, ihm die Schritte mit den Fingern zu zeigen. Marcel wollte es gar nicht glauben, daß danach eine Ausführung möglich sei; aber Noverre belehrte ihn eines Besseren. — Wir können uns denken, daß, wenn die Choreographie mehr als eine Buchwissenschaft gewesen wäre, Marcel einfach mit ihrer Hilfe seinem ausgezeichneten Schüler den Tanz veranschaulicht haben würde. Andererseits vermochte er ja, mit den Fingern ungefähr dasselbe vorzumachen, wie mit den schriftlichen Zeichen und außerdem durch die mündliche Erläuterung die Zeichnung zu beleben. Natürlich gehörte dann schon die vollständige Beherrschung der Technik dazu. Es kann einem nur gesagt bezw. gezeichnet werden, was getan werden soll, nicht aber das Wie der Ausführung.

Über diesen Stand sind wir bis heute trotz aller Bemühungen nicht hinaus gekommen. Der berühmte Charles Blasis erfand allerdings ein anderes System, das im Grunde auch näher liegt, indem er die Haltung des Körpers, der Arme und die Stellung der Füße durch Gestalt-Umrisse veranschaulichte. Es ist aber klar, daß nur eine ununterbrochene Folge von solchen Umrissen eine Vorstellung der Gesamterscheinung geben kann, wobei dann noch die eigentlichen Figuren des Tanzes, also die Linie, die er auf dem Boden beschreibt, unklar bleibt. Der berühmte Ballettmeister der Pariser Oper Arthur Saint Léon scheint den Gedanken, die Choreographie als Unterrichtsmittel zu verwerten, ganz aufgegeben zu haben. Sein hervorragendes Werk: „La Sténochorégraphie ou l'art d'écrire promptement la danse", das 1852 erschienen ist, will nur durch stenographische Zeichen den Tanzkundigen eine Vorstellung der Tänze vermitteln. Was der Franzose so aufgegeben hat, haben einige deutsche Tanzmeister versucht. Besondere Erwähnung verdient Bernhard Klemms „Katechismus der Tanzkunst" (1855) wegen der logischen Gliederung des ganzen Stoffes. Am weitesten gekommen ist Friedrich Albert Zorn, der 1887 eine ausführliche „Grammatik der Tanzkunst" veröffentlichte. Leider läßt sein Buch eine grundsätzliche Darstellung seines Systems vermissen, und man muß sich seine Prinzipien selber zusammensuchen. Als wichtigstes derselben erscheint mir die völlige Trennung der Tanzfigur von allen Tanzschritten und Bewegungen des Körpers. Für diese hat er das System von Blasis aufgenommen und vereinfacht. Durch dünne Linien gibt er gewissermaßen eine Skelettskizze. Der Kopf erscheint dabei als kleiner Kreis, bei dem der schärfere Druck auf der Linie die Richtung des Gesichts angibt. Der Körper ist eine gerade Linie, von der die beiden Arme und Beine, an denen die Füße noch besonders bezeichnet sind, abgehen. Danach sieht z. B. die Pirouette folgendermaßen aus:

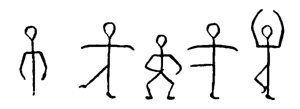


Abb. 127. Pirouette in Zorns Darstellung.

Ganz davon unabhängig ist die Darstellung der Tanzfiguren. Zorn geht von dem richtigen Grundsatze aus, in der Gesamtheit der Figuren das architektonische Gerüst des Tanzes zu sehen, und er betrachtet dieses wie eine Gartenanlage oder einen Bauplan aus der Vogelschau. Man gewahrt auf dieser vom Kopf nur die obere, mit Haaren bedeckte Hälfte und die Nasenspitze; von den Armen sieht man nur die Schultern und horizontale Vor-, Rück- und Seitenbewegungen. Die Bewegungen der Füße dagegen verschwinden fast ganz. Die vereinfachte, stilisierte Darstellung ergibt

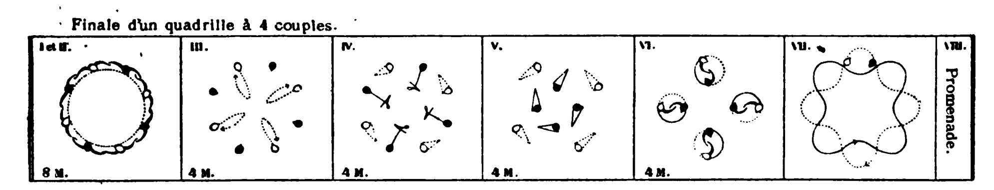


Abb. 128. Finale einer Quadrille in choreographischer Darstellung.
Nach: F. A. Zorn, „Atlas zur Grammatik der Tanzkunst", Verlag von J. J. Weber in Leipzig. (Zu Seite 111.)

dann für den Kopf eine nach einer Seite hin zugespitzte Ellipse. Die Spitze bedeutet, ohne jegliche Anspielung, die Nase und gibt auf der Figurendarstellung die Richtung des Gesichts. Die Mittellinie der Armknochen veranschaulichte die Haltung der Arme. Die Unterscheidung zwischen Herr und Dame erreicht Zorn sehr einfach dadurch, daß er die Zeichnung für den Herrn ausfüllt, während er bei der Dame nur die Umrißlinie gibt. Um den Weg zu bezeichnen, den die einzelnen Tänzer zu gehen haben, wählt er nach altem Brauch für die Herren die gezogene, für die Damen die punktierte Linie. Den Ausgangsplatz der Bahnen gibt das Personenzeichen, den Schluß des Ganges eine Pfeilspitze beziehungsweise, wenn es nötig erscheint, das Positionszeichen. Wie man auf Abbildung 128 ersieht, sind die Figuren des Finales einer Quadrille zu vier Paaren nach diesem System leicht erkenntlich. Allerdings ist für jeden Tanz eine doppelte Darstellung, einerseits der Figur, andererseits der dabei auszuführenden Bewegungen von nöten.

So gern zuzugeben ist, daß das Zornsche System gegen die früheren einen Fortschritt bedeutet, so ist doch auch sein praktischer Wert für den Unterricht nur sehr gering, weil auch bei ihm die Zeichen nur für den Kenner Leben gewinnen. Und auch wenn es gelingen würde, eine Schrift zu erfinden, durch die die Figuren und Pas gleichzeitig dargestellt würden, wäre nicht viel gewonnen. Es zeigt ein völliges Verkennen der tatsächlichen Verhältnisse, wenn man die Tanzschrift mit der Noten- oder Buchstabenschrift in Vergleich stellt; denn Noten und Buchstaben sind Zeichen für Begriffe, die ein für allemal feststehen. Das Tanzzeichen dagegen ist nur die Angabe, daß eine Handlung auszuführen ist. Die Art dieser Ausführung aber ist unmöglich aus einem Buch zu erkennen. Der Lehrer, das lebendige Beispiel, ist beim Tanz unentbehrlich.

Ich glaube aber, daß die Entwickelung der Tanzschreibkunst als abgeschlossen betrachtet werden kann, da




Abb. 129.
Teilstücke einer kinematographischen Aufnahme eines spanischen Tanzes.
Aufgenommen von der Meßter Projektion, Berlin.
(Zu Seite 112.)

wir heute im Kinematographen ein viel zuverlässigeres und besseres Mittel haben, einen einmal ausgeführten Tanz beliebig oft zu veranschaulichen. Solche kinematographischen Aufnahmen werden der Zukunft ein viel deutlicheres Bild vom Tanz und dem Ballett der Gegenwart überliefern können, als es alle Tanzschriftensysteme und die ausführlichsten Beschreibungen jemals zu stande bringen konnten (Abb. 129).

Ja, auch das beschreibende Wort ist nur ein sehr wenig ausreichender Notbehelf, wenn nicht das veranschaulichende Beispiel hinzukommt. Deshalb müssen wir bei der nun folgenden Behandlung unseres heutigen Gesellschaftstanzes von vornherein darauf verzichten, durch die hier gebotene Beschreibung unterrichten zu wollen. Sie möge mehr als Übersicht und Hinweis auf das zu Erreichende betrachtet werden.

* * *

Unsere Gesellschaftstänze zerfallen in Figuren- und Rundtänze. Die letzteren sind heute die beliebteren, nicht weil sie künstlerisch wertvoller, sondern weil sie erstens leichter sind und überdies die Herstellung eines näheren, man möchte sagen persönlichen Verhältnisses zwischen den Tanzenden begünstigen. Das ist wohl der innere Grund, weshalb gerade die Rundtänze immer die besondere Gegnerschaft aller Sittenrichter sich zugezogen haben. Schon der alte Hartmann Creidius gefällt sich in einer kräftigen Schimpfrede auf die „lasterhaften irregulären Tänze, bei denen Knechte und Mägde, Junggesellen und Jungfrauen, Männer und Weiber nicht anders, als das dumme Hornvieh in- und durcheinander laufen“. Ist dieser Zorn mehr moralischer, als ästhetischer Natur, so ward doch auch die gründlichste Gelehrsamkeit und ästhetische Weisheit oft genug aufgeboten, um zu beweisen, daß diese Tänze nicht nur etwas „Sündliches“, sondern auch durchaus „Vilaines“, ja geradezu „Bestiales“ seien.

Nach Beliebtheit und Verlästertwerden an der Spitze steht der Walzer, der sich durch den weitaus größten Teil des neunzehnten Jahrhunderts einer Zuneigung und Verbreitung erfreut hat, wie kein anderer Tanz. Und das, trotzdem er bei den eigentlichen Tanzlehrern nie recht beliebt war. Auch sie haben sogar das Schicklichkeitsgefühl gegen ihn aufgeboten, zumal gegen die dabei übliche Haltung der Tanzenden. Zorn sagt z. B. im § 768 seiner „Tanz-Grammatik“: „Will man konsequent, d. h. folgerichtig urteilen, so ist jede Walzerhaltung unschicklich, nur die Mode, dieser unerbittliche, unbegreifliche Despot, kann unser Urteil, unsern Geschmack mitunter auf ganz unerklärliche Weise irre leiten. In keiner anständigen Gesellschaft wird man dulden, daß ein Herr die neben ihm sitzende Dame um die Taille fasse und an sich drücke, aber kaum ertönen die ersten Akkorde eines Rundtanzes, so stößt sich kein Mensch mehr daran, bis der letzte Ton verhallt, nach welchem solche Freiheit wieder streng verpönt ist.“ — „Wo ist hier die Logik?!!!“, fragt Herr Zorn mit schmerzlicher Entrüstung. Er hat ja so recht, logisch ist das nicht. Aber was hat schließlich die Logik beim Tanze zu tun? Ist dem würdigen alten Herrn nie der Gedanke gekommen, daß für uns ein Hauptreiz des Tanzes gerade in diesem Mangel an Logik liegt? Er hätte die Dichter fragen müssen, die tausendmal das Wiegen und Sich-aneinanderschmiegen im Tanze gefeiert haben. Denn, wie schon der alte lustige Wilhelm Müller sagt: „Die Füße mit den Herzen heben sich in gleichem Takte.“ —

Warum gerade die deutschen Tanzmeister so gegen den Walzer — der übrigens in manchen Hofgesellschaften noch heute verpönt ist — sind, ist nicht recht verständlich. Denn der Walzer ist ein urdeutscher Nationaltanz, und wir sollten uns eigentlich freuen, daß nach der langen Alleinherrschaft, die die französischen Tänze in der Gesellschaft ausübten, nun auch ein deutscher an die Reihe kam. Man kann im Walzer auch in musikalischer Hinsicht die Grundlage aller älteren deutschen Tänze, auch die der früher so beliebten Allemande erkennen. Der Länderer oder Landler, der Zweitritt, der Schwäbische und Steirische sind im Grunde nur verschiedene Namen für einen in allem Wesentlichen übereinstimmenden Tanz. „Walzer“ ist eigentlich nur ein neuer Name für den alten „Langaus“, der seinen Namen davon hatte, daß man bei ihm einen möglichst großen Raum mit möglichst wenigen Umdrehungen zu durchtanzen suchte. Der große Erfolg, den die Oper „Una cosa rara“ von



Abb. 130. Polonaise vom „Ball in Schwarz und Weiß“
Aus der Münchener



…eiß" des Orchestervereins zu München. Zeichnung von R. Riemerschmid.
…chener Jugend. (Zu Seite 115.)

Vincenz Martin y Soler (1787) in Wien hatte, verhalf auch dem Walzer, der in dieser Oper zum erstenmal auf die Bühne kam, zu allgemeiner Verbreitung in der guten Gesellschaft. Die weitere Entwickelung beruhte dann mehr auf der Ausgestaltung der Musik, der sich der Tanz zu folgen bemühte.

Im Grunde bedeutet „walzen" ja nur ein Umdrehen mit Fortrücken vom Platz, und so kann man schließlich jeden Rundtanz Walzer nennen, wobei dann eine hinzukommende Bezeichnung die nähere Art festlegt. So spricht man von Galopp-, Polka-, Mazurka-Walzer und versteht darunter, daß man zu den Schritten der erstgenannten Tänze walzt, d. h. sich umdreht. Unter Walzer kurzweg versteht man aber immer den uralten deutschen Tanz, der auf ein $^3/_4$- oder $^3/_8$-Zeitmaß mit Betonung des ersten Taktteils ausgeführt wird. Ehemals tanzte man nur den Dreischrittwalzer und zwar in ziemlich langsamem Tempo, wobei man es darauf anlegte, die Runden auf möglichst engem Raume auszuführen. „Auf einem Teller tanzen" zu können, galt damals als überschwenglicher Lobspruch. Inzwischen hat das Walzertempo sich immer gesteigert. Wenn man die Schnelligkeit nach Mälzls Metronom ausdrückt, so erhält man für den alten Dreischrittwalzer 𝅗𝅥. = 56, was 168 Tanzschritten in der Minute gleichkommt. Der ältere Strauß ließ immer nach 𝅗𝅥. = 72 tanzen, also 216 Schritte in der Minute. Heute wird das Tempo oft genug bis zu 𝅗𝅥. = 100 getrieben. Früh schon hat sich neben dem Dreischritt- der Zweischrittwalzer durchgesetzt, der überall dort, wo die Melodieführung der Musik eine durchbrochene ist, sich fast natürlich einstellt. Selbstverständlich muß dann das Tempo schneller genommen werden. Im Grunde ist dieser Zwischenwalzer nur ein Anpassen des Galoppschrittes an den Walzerrhythmus, während beim Galoppwalzer umgekehrt die Walzerbewegung dem Galopprhythmus angepaßt wird.

Während beim gewöhnlichen Walzer durch 2×3 (bezw. 2×2) Schritte die ganze Umdrehung ausgeführt wird und diese Umdrehungen sich auf einer großen Kreisfigur bewegen, kann man verschiedene Abarten durch Änderungen dieser Figur oder auch durch ein Ausdehnen der Umdrehung auf eine größere Zahl von Takten bezw. Schritten erhalten. Hierher gehören der Gleitwalzer, der auf 3×3 Schritte geregelt ist und aus einem Vorwärts- und Zurückgleiten mit abwechselndem Drehen nach links oder rechts besteht, der Gavottewalzer, dessen Umdrehung sich über vier Takte erstreckt, der Capricewalzer, der seinen Namen vom vielfachen Wechsel der Schritte hat. Diese Tänze sind in Amerika entstanden, wo das Tanzen überhaupt jetzt allgemeiner und schulmäßiger erlernt wird, als bei uns. — Der alte gemütliche Ländler ist in der böhmischen Redowa wieder in den Tanzsaal gekommen, wie ja der Ländler schon früher in gewissen Gegenden „böhmischer" Walzer genannt worden war. Auch die Musik trägt durchaus keinen tschechischen Charakter, sondern verrät in ihren Jodlerphrasen, ihren naiv gemütlichen, halb fröhlichen, halb sentimentalen Weisen die Alpenländer als ihre Heimat.

Ein echt böhmischer Tanz ist dagegen die Polka. Als dieser Tanz anfangs der vierziger Jahre in den Pariser Salons aufkam, rief er einen wahren Entzückungstaumel hervor. Man trug die Haare à la polka, aß Kuchen à la polka, die Kleider wurden à la polka gemacht, kurzum, ein Tanz erfuhr einmal die Huldigungen, die man sonst höchstens einer schönen Tänzerin spendete. Dabei ist dieser Tanz, der nun das Entzücken der großstädtischen Jugend bildete, von einer einfachen Bauernmagd erfunden worden. Anna Slezak hieß sie und diente in Elbekostelitz in Böhmen bei einem Bauern. Um das Jahr 1830 hatte sie eines Sonntagsnachmittags einen neuen Tanz singend ausgeführt. Der anwesende Lehrer Josef Neruda hatte die Weise zu Papier gebracht. Der Tanz gefiel, blieb aber am Orte, bis er etwa fünf Jahre später nach Prag kam, wo er wegen des in ihm vorherrschenden Halbschrittes nach dem böhmischen Worte pûlka = Hälfte seinen Namen erhielt. Vier Jahre später kam er durch eine Prager Scharfschützenmusik nach Wien, und 1840 tanzte ihn der Prager Tanzlehrer Raab auf dem Odeontheater in Paris. Vielleicht war es auch hier mehr der pikante Rhythmus der Musik, die der Polka zu einem



Abb. 131. Quadrille. Nach Dujardin.
(Zu Seite 118.)

so großen Erfolge verhalf. Denn im Grunde war dieser Tanz nichts Neues. Der Ekossaisenwalzer und der Schottisch, die schon lange vorher bekannt waren, zeigen eigentlich dieselben Schritte und Figuren. Das ist überhaupt eine eigentümliche Erscheinung, daß Tänze, nachdem sie längere Zeit aus den Salons verschwunden waren, unter anderen Namen mit ganz geringfügigen Änderungen wieder dahin zurückkommen. Schon am Ende des achtzehnten Jahrhunderts war die Hopsanglaise, auch der Springer genannt, beliebt gewesen. In den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts kam sie dann plötzlich wieder als „Rheinische Polka“ oder „Rheinländer“ auf. Nur eine Variante ist die häufig fälschlich als „englische“ bezeichnete polka tremblante. Auch sie ist in Wirklichkeit ein böhmischer Tanz und unterscheidet sich von der gewöhnlichen Polka nur durch die gesteigerte Bewegung der Schritte und die größere Mannigfaltigkeit der Bewegung.

Der einfachste Rundtanz ist der Galopp, der bald aus einem Seitwärtstanzen mit einfachen Jagdschritten (galopade) oder auch walzerartigen Umdrehungen mit wechselseitigen Jagdschritten besteht. Das Zweivierteltempo ist dabei ein sehr rasches, und es ist eigentlich auffällig, daß auch dieser Tanz sich aus dem als langsam verschrienen Deutschland über die romanischen Länder verbreitet hat, während wir diesen mehr die gemessenen Figurentänze zu danken haben.

Zu den Tänzen, die auf der Wanderung von ihrer volkstümlichen Heimat über die Bühne in den Tanzsaal ihre nationale Eigenart fast ganz eingebüßt haben, gehört die Masurka. In Polen ein heißblütiger, durch zahlreiche kunstvolle Figuren ausgezeichneter Tanz, der überdies der persönlichen Erfindung des Einzelnen reichen Spielraum läßt, ist er im Tanzsaal zu einem mehr graziösen und anmutigen Rundtanz geworden und wird meist als Polka-Masurka in einer Verbindung von Polka- und Masurka-Schritten getanzt. Allerdings läßt sich auch dieser einfacheren Form durch den Wechsel in der Haltung und kleine Veränderungen in den Figuren der Schritte eine unterhaltsame Abwechslung abgewinnen.

Trotz der fremdländischen Herkunft mehrerer der heute üblichen Rundtänze, entsprechen diese doch am meisten der deutschen Auffassung vom Tanze. Für die im allgemeinen ruhige Bewegungsart des Deutschen bedeutet gerade das gesteigerte Tempo ein Wohlempfinden körperlicher Kraftentfaltung. Andererseits entsprechen seiner lyrischen Natur, die so leicht einen Stich in sentimentale Schwärmerei bekommt, jene Tänze, die die Liebesstimmung begünstigen, besser, als solche, die mehr ein gesellschaftliches Spiel, ein Spielen auch, ja ein Kokettieren mit Empfindungen sind, denen sich der Deutsche immer nur mit Herzensanteilnahme hinzugeben vermag. Steht natürlich auch bei uns der Gesellschaftsball unter strengen Regeln, die die Dame verpflichten (leider!), die Tanzaufforderung jedes ihr vorgestellten Tänzers



Abb. 132. Quadrille. Nach Dujardin.
(Zu Seite 118.)

anzunehmen, andererseits dem Herrn untersagen, zu lang und zu oft mit derselben Dame zu tanzen —, so heißt doch bei uns Sich-am-Tanz-vergnügen, nach Herzenslust und Herzenswunsch tanzen. Die Begünstigung wechselseitiger Neigungen, auch nur des Sich-aussprechen-könnens ist der vielleicht uneingestandene, aber doch allgemein gefühlte, innerste Reiz des Tanzes. Diesem Empfinden kommen dann die Rundtänze mit ihrer nahen, eine intime Aussprache begünstigenden körperlichen Berührung der Tanzenden entgegen.

Der in seinem ganzen Gehaben lebhaftere und beweglichere Romane dagegen findet weniger in der Lebhaftigkeit der Bewegung eine Steigerung des Gewohnten, als in der kunstvollen Ausführung derselben. Nach der ganzen Art des Verkehrs der beiden Geschlechter in romanischen Ländern verlangt man auch gesellschaftlich nicht ein intimes Bekanntwerden der jungen Leute — dessen bedarf es ja zum Heiraten nicht. Dafür spielt und kokettiert man um so lieber und leichter mit Empfindungen, die bei uns kaum eine andere, als ernste Stimmung und Auffassung zulassen. Bezeichnend, wenn auch nicht aus dem Gesellschaftsleben entnommen, ist der Umstand, daß man z. B. in Spanien aus der Rückhaltlosigkeit, mit der die Tänzerin die rasendste Leidenschaft öffentlich darstellt, keineswegs einen Schluß auf ihr sittliches Verhalten im privaten Leben ziehen darf.

So entspricht dem französischen Geselligkeitsgefühl am besten die vis-à-vis-Stellung mehrerer Tänzerpaare im Figurentanz, der zum galanten Ausdruck gesellschaftlicher Freuden und Empfindungen reichlich Gelegenheit gibt, ein persönliches Sich-nahe-kommen der Tänzer aber fast völlig ausschließt. Die ganze Art, wie Frankreich in den früheren Jahrhunderten den Tanz ausbildete, wie es die von außerhalb übernommenen Tänze umgestaltete, zeigt diese Auffassung. In unserer Zeit hat nun auch Frankreich sich den Rundtänzen nicht verschlossen. Aber sie sind doch dort nicht zu einer solchen Vorherrschaft gelangt, wie bei uns. Die Pflege der Quadrille- und Contretänze ist eine viel ausgiebigere, als bei uns, und es ist bezeichnend, daß diese Tänze im Gegensatz zu den Rundtänzen immer wieder von Frankreich ihren Ausgangspunkt genommen haben; wie ja auch aus den französischen Gesellschaftsvergnügungen die Aufführung eines Menuetts und anderer älterer Tänze nie ganz geschwunden ist.



Abb. 133. Quadrille. Nach Dujardin. (Zu Seite 118.)



Abb. 134. Quadrille. Nach Dujardin. (Zu Seite 118.)

Der einfachste aller Figurentänze ist die Polonaise (Abb. 130), die man eigentlich kaum als Tanz bezeichnen kann, da sie nur ein rhythmisches Schreiten ist, wobei alle Paare dem Führenden folgen. Vom Marsch unterscheidet sich die Polonaise nur dadurch, daß sie im Dreivierteltakt geschrieben ist, daß also der rechte Fuß mit dem linken in der Betonung des Rhythmus abwechselt. Man kann natürlich diesen Rundgang, der die beliebte Ouvertüre aller Bälle war und zum Teil noch ist, in allerlei Figuren ausführen, indem das führende Paar auf geometrisch abgezirkelten oder von

Phantasie und Laune eingegebenen Linien einherschreitet. Schnecke, Muschel, Fächer, Stern gehören zu den regelmäßig wiederkehrenden Veranstaltungen.

In choreographischer Hinsicht nicht viel höher steht der Cotillon, der, in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts entstanden, sich lange Zeit der höchsten Beliebtheit erfreut und fast stets den Abschluß der Tanzfestlichkeiten gebildet hat. In den letzten Jahren hat er von dieser Beliebtheit immer mehr eingebüßt. Wie hoch sie früher ging, zeigt Gustav Freytags Wort: „Wissenschaft und Staatskunst werden nichts Neues erfinden, was so vielfachen Bedürfnissen des Menschengeschlechts Genüge tut, als der Cotillon.“ Heute empfindet ihn wohl jeder als etwas fraubasenhaft und altmodisch. Aber so gut es immer noch Stunden gibt, wo die ältesten Pfänderspiele wieder hervorgeholt werden, so verfehlen auch die mannigfaltigen Cotillontouren in animierter Gesellschaft bei vorgerückter Stunde ihren Erfolg nicht. Denn der in ihnen zum Ausdruck gekommene Grundsatz, der Laune des Zu-



Abb. 135. Figur aus der „Quadrille costumée“, ausgeführt am Hofe des Königs von Bayern am 3. Februar 1835. (Zu Seite 118.)

falls oder dem nur leicht verschleiert kundgegebenen Wunsche der Damen das Zusammenführen der Paare zu überlassen, birgt einen unleugbaren Reiz in sich. Die Zahl der Cotillontouren ist kaum übersehbar. Dem Humor und der Erfindungsgabe des anführenden Paares bleibt es überlassen, durch welche Spiele zu den verschiedenen Rundtänzen, die gewissermaßen den Kehrreim abgeben, übergeleitet wird.

Einige der beliebtesten Touren sollen wenigstens kurz aufgeführt werden. Der Zufall ist Herrscher, wenn nach Blumen- oder Tiernamen die Tänzerinnen gewählt werden; wenn der Knoten in einer der vier Ecken des Taschentuches der Dame unter vier Herren den Tänzer bestimmt; wenn durch die Könige und Damen des Kartenspiels die Paare zusammengeführt werden; wenn gleichartige Fähnchen Herren und Damen zu Paaren einen; oder wenn aus dem Berg von zarten Damentaschentüchelchen man gewissermaßen ein Los zieht, das für manchen ein Lebenslos in sich geborgen haben mag. Zufall ist schließlich auch noch die Tour, die den Namen „die geheimnisvolle Hand“ führt, bei der sechs Damen in ein Nebenzimmer gehen und durch die nur wenig geöffnete Türe ihre Hand herausstrecken. Die Herren haben



Abb. 136. Illustration aus dem „Hoffest zu Ferrara“ am 28. Februar 1843 am Hofe König Friedrich Wilhelms IV. im Königl. Schloß zu Berlin aufgeführt. Alcina und Begleiterin im zweiten Zuge der Zauberer und Feen. (Zu Seite 118.)

dann die Wahl zwischen dem zarten Sammetpfötchen oder der feingeschwungenen, aristokratisch schlanken Hand. Immerhin wird dem Zufall da oft genug ein Schnippchen geschlagen werden, und der geübte Blick weiß die richtige Hand wohl heraus zu finden.

Bezeichnenderweise ist die Hauptrolle in jenen Touren, bei denen es darauf ankommt, mit schlau verstellter Berechnung den Schein der Zufälligkeit zu erhalten, den Damen zugeteilt. So wenn es gilt, auf ein bestimmtes Zeichen einen der im Kreise sich herumdrehenden Herren zum Tänzer zu wählen, wenn es gar heißt, durch das Aufsetzen eines Hutes den Erkorenen zu kennzeichnen, oder wenn beim „beweglichen Kissen“ man im richtigen Augenblick nicht schnell genug sein darf, so daß der Richtige bei der knieenden Huldigung wenigstens eine weiche Unterlage erhält. Deutlicher wird die „Damenwahl“ bei der „Spiegeltour“, wo die auf einem Stuhle sitzende Dame aus dem vorgehaltenen Spiegel einen der hinter sie tretenden Herren wählen muß, und hart ans Geschmacklose streift es, wenn die Herren ein Hindernisrennen nach der am Ziel als Preis prangenden Dame veranstalten. Und auch die bekannte Verteilung von Geschenken, bei denen bisweilen Nacht- und Schlafmützen eine lächerliche Rolle spielen, kann nur in der vorgerückten Stunde eine Verteidigung finden. Immerhin erkennt man schon aus dieser kurzen Aufzählung, die sich noch weit verlängern ließe, daß vor allem im Kreise engerer Bekannter der Cotillon — an dessen Stelle vielfach einfache Blumen- und Schleifentouren getreten sind — auch heute noch wohl ein Plätzchen verdient.

Streng genommen können weder Polonaise, noch Cotillon als Figurentänze bezeichnet werden. Diese sind im heutigen Tanzsaal eigentlich nur durch die **Quadrillen** (Abb. 131—136) vertreten. Wie schon der Name sagt, handelt es sich hier um einen Tanz, der von je vier Paaren ausgeführt wird. Die bekannteste dieser Quadrillen ist die Quadrille française, allgemein nur als **Contretanz** bezeichnet. Es wird schon in der Choreographie Feuillets, die 1700 erschien, von solchen Contretänzen gesprochen. Doch ist damit nicht unser heutiger Tanz gemeint. Und auch im Laufe des nächsten Jahrhunderts tritt ein Zwiespalt in der Bedeutung dieser Bezeichnung hervor. Das französische Wort ist ja sehr leicht zu übersetzen als „Gegenübertanz“. Wirklich war dieser ältere Contretanz auch nichts anderes, als ein ziemlich fröhliches, von zwei einander gegenüberstehenden Paaren ausgeführtes pas de deux. Entspricht bei dieser älteren Form die Bezeichnung durchaus dem Inhalt des Tanzes, so trifft das für den heutigen Tanz nur in geringerem Maße zu. Und das ist leicht erklärlich, denn der heutige Contretanz hat seine eigentliche Heimat in England und heißt Country-dance, also wörtlich „ländlicher Tanz“. Er soll um 1710 durch einen englischen Tanzmeister in Frankreich eingeführt worden sein. Die Abneigung des Franzosen gegen fremde Bezeichnungen ist bekannt, und so wählte er um so lieber das ähnlich klingende Contre-danse, als auch hier die Paare einander gegenüber stehen. Dieser fremde Tanz wurde dann wiederum von französischen Tanzmeistern zurechtgemodelt und kam in der Umgestaltung 1745 in Rameaus Ballett „les Fêtes de Polymnie“ auf die Bühne, von wo aus er den Weg in die Salons leicht fand. Während der Tanz selber uns heute keinen ländlichen Eindruck mehr macht, verraten doch die Namen seiner Abteilungen seine Herkunft. Wie bei allen Figurentänzen war zunächst der Erfindung neuer Figuren keinerlei Grenze gesteckt. Da man überdies jede neue Melodie mit einem besonderen Namen bezeichnete, war es schließlich völlig unmöglich, den Überblick über das Ganze zu behalten. Um dieser Entwickelung zu steuern, wählte man aus der Fülle der vorhandenen Melodien sechs aus, die sich ziemlich charakteristisch voneinander abhoben und musikalisch genommen nun eine sechssätzige Sonate bildeten. Vor allem die deutschen Komponisten haben diesen musikalischen Charakter scharf ausgebildet. Johann Strauß zumal hat die erste, dritte und sechste Abteilung in mehr prächtigem und glänzendem Charakter gehalten, während die zweite, vierte und fünfte den Nachdruck auf melodiöse Behandlung und sinnige Fröhlichkeit der Stimmung legt. Da die Musik die auszuführenden Figuren zu begleiten hat, so ist sie natürlich nach Taktart und Taktzahl festgelegt. Die Namen

Abb. 137. La noce au château.
Farbiges Schabblatt von Philippe Louis Debucourt. (Zu Seite 121.)



dieser Figuren sind großenteils aus der Musik gebildet, die bei der Festlegung des Contretanzes zu den betreffenden Figuren gespielt wurden. So führt die erste den etwas unverständlichen Namen „Pantalon", weil die ursprüngliche Melodie dieses Teiles zu den Worten: „le pantalon de Toinon n'a pas de fond" gespielt wurde. Dieser Teil hat zweiunddreißig Takte in Sechsachtel- oder Zweivierteltrhythmus und zerfällt in vier Teile von je acht Takten. Diese Melodienperiode von acht Takten kann überhaupt als Grundlage der ganzen musikalischen Gestaltung des Contretanzes angesehen werden. Sie steht vor allem immer zu Beginn jeder Figur als gewissermaßen orientierende Einleitung, zu der nicht getanzt wird. Die Ausführung der Bewegungen beginnt stets erst mit dem neunten Takt. Auch die zweite Figurenstrophe „l'été", der Sommer, verdankt ihren Namen den Anfangsworten des ursprünglich zu ihr gehörigen Liedchens. Sie besteht aus vierundzwanzig Takten im Zweivierteltakt, ebenso wie die dritte Abteilung „la poule", die Henne, so genannt, weil in der Originalmusik das Glucksen des Huhnes nachgeahmt wurde. Die vierte Abteilung „la Trénis" wurde um 1800 von dem berühmten Tänzer Trenitz eingeführt und trägt deshalb auch seinen Namen. Sie wird heute häufig wieder weggelassen, weil sie in der Ausführung der Figuren sowohl, wie in musikalischer Hinsicht der fünften Abteilung, der „Pastourelle", sehr ähnlich ist. Beide Abteilungen haben nämlich zweiunddreißig Takte in Zweiviertel- oder Sechsachtelrhythmus. Ihren Namen hat die fünfte Abteilung vom ländlichen, hirtenliedartigen Charakter der Musik. Der Name des sechsten Satzes, „Finale", bedarf keiner besonderen Erklärung. Er besteht aus 32 Takten, zu denen dann noch, wie überhaupt bei allen Abteilungen, eine achttaktige Coda kommt, für die die ersten acht Takte der ersten Abteilung benutzt werden.

Eine Beschreibung der einzelnen Figuren hat um so weniger Zweck, als sie demjenigen, der sie nicht bereits kennt, doch kein wirklich anschauliches Bild vermitteln könnte, andererseits auch in jeder Tanzgrammatik ausführlich zu finden ist.

Diesen Contretänzen verwandt und nur in den einzelnen Figuren etwas verschieden, also, wenn man will, eine andere Zusammenstellung aus der großen Fülle der ursprünglich als Contretänze erfundenen Figuren, sind die zahlreichen Quadrillen, die im Laufe des letzten Jahrhunderts veröffentlicht worden sind und immer für einige Winter im Ballsaal erscheinen, um dann wieder daraus zu verschwinden. Am bekanntesten ist der aus fünf Abteilungen bestehende „Lancier", eine Quadrille, die zumal am Hofe Napoleons III. sich großer Beliebtheit erfreute. Sie besteht aus fünf Figuren, wie auch die Prince Impérial, Quadrille des Dames, Variétés Parisiennes, Menus Plaisirs, Quadrille russe und la Taglioni, die mit Musik und Ausführungsregeln meistens von der „akademischen Gesellschaft der Tanzlehrer" in Paris veröffentlicht worden sind.

In allen diesen Tänzen können wir das Bestreben erkennen, für das altfranzösische Menuett einen Ersatz zu schaffen. Wie überhaupt beim alten Gesellschaftstanz, beruht die Schönheit dieser Tänze in der Linienführung der Figur. Den modernen Bedürfnissen sind sie aber insofern angepaßt, als die einst besonders kunstvolle Ausführung der Schritte und Bewegungen wegfällt. Bei allen diesen Quadrillen liegt den Füßen nur ein rhythmisches Schreiten ob, das natürlich, je nach der Persönlichkeit der ausführenden Tänzer, an Grazie gewinnen kann. Aber jedenfalls hat man völlig darauf verzichtet, bei diesen Quadrillen besonders kunstvolle Pas in Anwendung zu bringen, deren Erlernung wir heute ja überhaupt nur noch den Kunsttänzern der Bühne zumuten.

Dem Menuett (Abb. 137 u. 139) verbleibt also vom choreographischen Gesichtspunkte aus auch im Vergleich mit den modernen Contretänzen die Anwartschaft auf den Titel als „Königin aller Tänze". Denn beim Menuett treten die Figuren gegenüber der Kunst der Schritte, mit denen sie ausgeführt werden, in den Hintergrund. Das Menuett hat sogar vier verschiedene, ihm ausschließlich angehörige Schrittzusammensetzungen ausgebildet, die gerade bei der Langsamkeit des Tanzes (M. M. 56 = ♩) doppelt schwierig auszuführen sind. Denn alle langsamen Tänze verlangen von vorn-



Abb. 138. Freifrau Helene von Hammerstein, geb. Freiin von Senden, und Herr von Roon in der „Gavotte de Vestris“. Vom Kostümfest am Berliner Hofe 1897.
Nach einer Photographie von F. C. Schaarwächter, Hofphotograph in Berlin. (Zu Seite 122.)

herein ein viel höheres rhythmisches Gefühl, als die schnellen, und die Bewegung wird selbstverständlich bei langsamer Ausführung viel genauer auf die Richtigkeit ihrer Ausführung geprüft, als wenn sie so schnell vorgenommen wird, daß sich überhaupt nur noch die Hauptlinien andeuten lassen. Das Menuett ist in der höchsten Blütezeit des französischen Tanzes entstanden. Seine Erfindung wird einem Tanzmeister in Poitiers zugeschrieben, und selbstverständlich hat sich die Pariser Akademie poniert. Der Tanz wurde von Ludwig XIV. ausgeführt, war dadurch hoffähig geworden und blieb es bis zur großen Revolution. Während dieser ganzen Zeit wurde das Menuett als Gipfelpunkt der Tanzkunst betrachtet, und man verwandte im damaligen Tanzunterricht, nachdem man bereits bis zur Courante gelangt war und in ihr mit auswärts gestellten Füßen stehen gelernt und Sicherheit im „Mouvement“ erlangt hatte, noch drei besondere Monate auf die Erlernung des eigentlichen Menuetts.



Abb. 139. Le menuet de la cour. Die Hauptfigur.
Nach: Klemm, Tanzkunst, Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

der Tanzmusik zunächst ablehnend gegen die Erfindung der Provinz verhalten. Mit Recht mochte man fühlen, daß die gesteigerte Grazie und der größere Wechsel der Figuren dem Menuett bald die Vorherrschaft vor der bis dahin am höchsten geschätzten Courante gewinnen würde. Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Tänzen ist auch unverkennbar, und der Name Menuett, der aus dem französischen menu, lateinisch minutus = klein, zierlich gebildet ist, bezieht sich vielleicht auf den Unterschied zwischen der großzugigen Courante und dem mehr feinen, zierlichen jüngeren Tanze. Im Jahre 1653 hat Lully zum erstenmal ein Menuett kom-

Kein anderer Tanz unterlag im Laufe der Zeit aber auch so vielen Veränderungen, wie das Menuett, da jeder bedeutendere Tanzmeister nach neuen Variationen in den Figuren strebte. Andererseits wurde der Tanz in den verschiedenen Ländern dem jeweiligen Volkscharakter angepaßt. Es ist zum Beispiel klar, daß dort, wo er zur breiten Volksunterhaltung benutzt wurde, der Nachdruck auf die Figuren gelegt wurde, während man in der vornehmen Gesellschaft vor allem die Ausbildung und Grazie der Körperhaltung und Körperbewegung zeigen wollte. Die Tanzmeister Pécour, von dem das „Menuet à la reine“ kommt und Marcel,

der durch den von ihm erfundenen „Coup de talon“ den Damen ein Mittel gab, durch eine Fußbewegung die lange Schleppe, die das Tanzen so sehr erschwerte, wieder in die richtige Lage zu bringen, treten in der älteren Geschichte des Menuetts besonders hervor. Das schwierigste und kunstvollste Menuett wurde von Gardel zur Vermählung Ludwigs XVI. mit Marie Antoinette komponiert und führt den Namen „Menuet de la cour“. Da dieser Tanz in der Aufzeichnung Gardels noch völlig in choreographischer Schrift erhalten ist, ließe er sich leicht wieder herstellen. Mit der großen Revolution verschwand das Menuett aus unseren Tanzsälen. Als Musiksatz aber spielte es in den großen Formen unserer Instrumentalmusik noch weiterhin eine wichtige Rolle; das berühmte Menuett aus Mozarts „Don Juan“ bedeutet dagegen den Höhepunkt seiner musikalischen Ausgestaltung als eigentlicher Tanz. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts sind dann immer wieder Versuche gemacht worden, das Menuett neu zu beleben. Aber die Schwierigkeit des Tanzes verhinderte stets seine weitere Ausbreitung, bis 1889 die Gräfin Lucie Radolin gelegentlich eines Balles in ihrem Palais die Neueinstudierung des „Menuet à la reine“ wagte. Der berühmtesten Berliner Tanzlehrerin, Frau Köbisch-Wolden, einer Verwandten der Tänzerfamilie Hoguet, war die Einstudierung zu danken. Der Tanz erregte das höchste Wohlgefallen der ganzen Gesellschaft, vor allem aber auch das unseres Kaisers, so daß auf dem ersten Hofballe des Winters 1892 die Damen der Hofgesellschaft im königlichen Schlosse zu Berlin das Don Juan-Menuett zum erstenmal aufführten. Dadurch ist das allgemeine Interesse für diesen Tanz wachgerufen worden. Man hat glücklicherweise darauf verzichtet, eine in allen Einzelheiten historisch treue Nachbildung zu erreichen. Vielmehr haben Mitglieder des königlichen Ballettkorps in Berlin in einem „Menuet de la cour“ und „Menuet à la reine“ zwei leicht und hübsch geordnete Tänze komponiert, die inzwischen in immer weiteren Kreisen Aufnahme gefunden haben (Abb. 140—146).

Gleichzeitig mit der des Menuetts ist auch die Wiederbelebung eines anderen Figurentanzes aus alter Zeit versucht worden, nämlich die der Gavotte. Dem Namen nach ist diese weit älter als das Menuett. Sie wird bereits in Thoinot Arbeaus wiederholt erwähnter, 1588 erschienener „Orchesographie“ beschrieben. Ursprünglich war sie ein Volkstanz aus der Dauphiné und besaß den Charakter eines heiteren Reigens, der sich von den gewöhnlichen Tänzen dieser Art dadurch unterschied, daß nach einigen allgemeinen Runden immer ein Paar aus dem Kreise sich ablöste und allein weiter tanzte. Den Beschluß dieses Solotanzes machte ein wechselseitiges Küssen, das sich zunächst auf die beiden Tanzenden, dann aber auf sämtliche im Kreise herumstehende Beteiligte erstreckte. Da alle beteiligten Paare hintereinander den Solotanz mit anschließender Kußrunde auszuführen hatten, sieht es fast aus, als habe man es auch in dieser guten alten Zeit bei diesem Tanz hauptsächlich aufs Küssen abgesehen. Allerdings widerspricht diesem schnöden Verdacht der Umstand, daß ein solcher Solotanz bei der damaligen Strenge, mit der jede Bewegung beurteilt wurde, immerhin eine Leistung war, die einen süßen Lohn verdiente. Im Laufe der Zeit wurde die Gavotte schwieriger und näherte sich in der Art der Ausführung immer mehr dem Menuett, nur daß das Tempo ein fröhlicheres blieb, etwa M. M. 76 = ♩. Der große Gaëtano Vestris hat den Tanz dann auf eine so hohe Stufe gehoben, daß er für die Gesellschaft zu kunstvoll wurde und mehrere Jahrzehnte lang nur noch auf der Bühne geübt wurde. Erst als nach überstandener Schreckenszeit Napoleon I. seinem Kaiserhof den gesellschaftlichen Glanz des früheren Königtums geben wollte, erstand auch die Gavotte in der Gesellschaft wieder. Doch konnte man ihrer alten Form nicht froh werden. Der Tänzer Gardel schuf sie deshalb zu einem zierlichen Pas de deux um, bei dem der Hauptreiz in der Variation der Figuren lag. Indessen vermochte sie sich mit ihren schwierigen Schritten gegenüber der leichteren Quadrille nicht mehr lange zu behaupten.

Dem Beispiel des Berliner Hofes folgend, hat dann die Prinzessin Pauline von Württemberg die „Gavotte de Vestris“ (Abb. 138) wieder eingeführt. Mit dieser bloßen Wiedereinführung alter Tänze ist es allerdings, wie wir es schon wiederholt



Fräulein von Schmidthals.



Gräfin Renate von Harrach.



Fräulein Alice von Dirksen.



Fräulein Marta von Etzel.



Fräulein von Wiedner.



Gräfin Eleonore von Harrach.



Fräulein von Bernewitz.

Abb. 140—146. Figuren aus einem Tanz-Divertissement. Berlin 1902.
Musik vom Prinzen Joachim Albrecht von Preußen.
Photographische Aufnahmen aus dem Atelier des Hofphotographen Erich Sellin in Berlin. (Zu Seite 122.)



betont haben, nicht getan. Als richtiger Weg erscheint in viel höherem Maße die Art, wie der Berliner Hof auf Anregung unseres Kaisers vorgeht. Hier versucht man eine Neubelebung dieser alten Tänze, indem man sie in höherem Maße unserem heutigen Gefühl anpaßt und durch Verbindung der alten mit neuen Tanzformen die körperliche Grazie des alten Tanzes der warmen Empfindung des neuen eint. Die von der „Genossenschaft deutscher Tanzlehrer" in Berlin geordnete „Gavotte der Kaiserin", bei der Rundtanz und alte Schrittformen abwechseln, ist dafür ein wohlgelungenes, schönes Beispiel, dessen Nachahmung wohl zu jener Reform des Tanzes führen kann, die wir alle ersehnen, nach der der Tanz dann gleichzeitig wäre: höchste Kunst der Körperbewegung und wahrer Ausdruck des innern Empfindens.



Abb. 147. Française von 1830.
Getanzt auf dem Fest des Hilfsvereins zu Berlin im Jahre 1899. (Zu Seite 120.)



Abb. 148. Das Lanner-Strauß-Denkmal in Wien. Von Franz Seifert und Robert Oerley.

Dritter Teil.

Tanz und Musik.

Die Musik ist mit dem Tanz von Anfang an untrennbar verbunden, denn sie gibt ihm das wesentlichste Element künstlerischer Ordnung, den Rhythmus. Dazu genügt allerdings schon eine denkbar primitive Form der Musik, die sich kaum über ein regelmäßiges Geräusch erhebt. Diese musikalische Begleitung, die auch heute noch gelegentlich geübt wird, hat den Vorzug der Billigkeit, solange es nicht, wie es gelegentlich aus Oberbayern berichtet wird, den vereinten Bemühungen der Tänzerpaare gelingt, den Boden der Tanzwirtschaft durchzustampfen.

Wer häufiger auf Dorftanzböden gewesen ist, weiß, daß die Not auch Tänzer erfinderisch macht, und der Kulturschilderer kann an einem einzigen Kirmeßabend ein Stück Entwickelungsgeschichte der Menschheit (allerdings nach rückwärts) erleben. Wenn z. B. nur noch die beiden Eckpfeiler des dörflichen Tanzorchesters, Klarinettist und Bassist, tatkräftig sind, so haben wir, wenn auch auf anderen Instrumenten, jene Art musikalischer Tanzbegleitung, von der die ägyptischen Gemälde oder die Dichtungen der Griechen berichten, wo eine Flöte, Harfe oder Kithara die Melodie zum Schall eines oder mehrerer bloß rhythmisierender Instrumente sang.

Wird die Klarinette „heiser", das heißt sinkt ihr braver Bläser nach wackerer Gegenwehr unter den Tisch, so arbeitet das Bombardon doch unentwegt weiter: bumm, 2, 3; bumm, 2, 3 ꝛc. Die drunten stört's nicht, sie singen sich dann ihr Tanzlied. Schlimmer ist es, wenigstens für die Zuhörer, wenn der Bassist als Opfer flüssiger dörflicher Musenspende niedersinkt und der Klarinettist allein weiterfährt. Dann gerät man doch für Augenblicke aus dem Takt, bis die nagelbeschlagenen Schuhe ihn auf den Boden hämmern oder etliche Alte, die hinter den Tischen an den Wänden sitzen, dieses Amt übernehmen. Auch wenn die Musik ganz versagt, halten die Tanzenden noch länger aus; sie besorgen dann eben alles allein.

Wir haben hier alle wichtigen Formen musikalischer Tanzbegleitung: die Tänzer singen und rhythmisieren sich ihre Tänze selber. — Zu einer von einem Instrument gespielten Tanzweise stampft der Tänzer den Rhythmus. — Zum rhythmisierenden Instrument (Trommel, Pauke, Kastagnetten) singen die Tänzer sich ihre Weise. — Den





Abb. 149. Joseph Haydn. Stich von T. Hardy.
(Zu Seite 127.)

Gesang können auch die Umstehenden übernehmen. — Endlich kann die ganze musikalische Begleitung den Instrumenten überwiesen werden.

Die letztere Form ist die für den Tanz günstigste, da sich dann die Aufmerksamkeit der Tänzer auf ihn allein zu erstrecken braucht. Sie ist aber vor allem die in musikalischer Hinsicht allein entwickelungsfähige.

Bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gibt es eigentlich nur Tanzlieder. Denn Lieder bleiben diese Musikstücke auch dann, wenn Instrumente die Singstimme spielen. Das wurde erst anders, als in der Zeit neuartigen persönlichen Fühlens die Musik aus der Kirche ins Haus und in den Gesellschaftssaal verpflanzt wurde. Die ungeheure Steigerung, die das gesellschaftliche Leben erfuhr, verlangte eine Steigerung der Unterhaltungsmittel. Darin, daß der Tanz das wichtigste derselben wurde, erkennen wir, daß die anderen Künste (Musik und Theater) eben noch nicht genug entwickelt waren. Die Musik fand aber eine reichliche Verwendung eben beim Tanze. Indem man sich den Tanzfiguren anschmiegte, entstanden auch neue Musikformen. Die Instrumentalmusik steht in dieser Zeit in völliger Abhängigkeit vom Gesang, zumal dem Volkslied, und vom Tanz. Die erstere Richtung gelangt in England zur Blüte, die andere — wir brauchen es kaum zu betonen — in Frankreich. Da Englands musikalische Bedeutung schnell verging, ist die letztere Richtung die wirksamere geblieben.

Die ganze alte französische Klaviermusik trägt diesen Tanzcharakter, auch dann, wenn bei den Stücken gar nicht an Tanzen gedacht wird. Die eigentliche Tanzmusik konnte sich in dieser älteren Zeit nicht wesentlich entwickeln, sie konnte allenfalls lebendiger, melodiöser und kunstvoller gearbeitet werden. Aber da bei allen Figurentänzen die Musik ihrer Form nach genau bestimmt war, da sogar nicht nur die Taktart, sondern auch die Zahl der Takte jedes Teiles vorgeschrieben waren, konnte die Musik sich aus ihrer dienenden Stellung als Stütze des Tanzes nicht befreien.

Aber die Tanzmusik ist doch auch in dieser Zeit von der größten Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Instrumentalmusik geworden, aber außerhalb des Tanzsaales. Hier fügte man zu seiner Unterhaltung mehrere Tänze aneinander; bald erkannte man, daß in der Gegensätzlichkeit von Rhythmus und Form ein besonderer Reiz liege, und verband deshalb gerade recht verschiedenartige Tänze mit-



Abb. 150. Karl Maria von Weber.
(Zu Seite 128.)

einander. Diese Tatsache knüpft sich an den Namen des trefflichen Jacques Champion de Chambonnières, der um 1670 gestorben ist. Als dann erst die rein instrumentale, häusliche Musikpflege sich immer mehr steigerte, schrieben die Musiker ihre Tänze von vornherein, ohne Rücksicht auf Tanzbarkeit. So entwickelten sich rasch die Formen der Suite und Sonate; die Instrumentalmusik war zur selbständigen, nur auf musikalische Aussprache bedachten Kunst geworden. Daß dabei der Tanzsaal noch immer eine Fundgrube für musikalische Formen blieb, erhellt aus der Bedeutung des Menuetts in der Symphonie Haydns und Mozarts. Aber hier war der Tanz nicht mehr körperliches, sondern geistiges Spiel, Ausdruck fröhlicher Lebenslust. In dieser Form ist er dann gewaltig gesteigert worden. Beethovens siebente Symphonie ist der glänzendste Sang dionysischer Tanzeslust. Und noch in neuester Zeit hat Bruckner in seinen urwüchsigen Scherzis die ganze Lustigkeit des Volkstanzes der Alpenländer aufleben lassen, hat Richard Strauß in seiner gewaltigen symphonischen Dichtung „Also sprach Zarathustra“ im „Tanzlied“ die höchste Lebenslust gefeiert.

Für den eigentlichen Tanz ist aber diese einzigartige musikalische Entwickelung nur wenig fruchtbar geblieben. Die streng geordneten „Figurentänze“ ließen eine stärkere Beeinflussung nicht zu. Dazu mußte eine neue Tanzart kommen, die sich mit der Einhaltung eines rhythmischen Grundcharakters begnügte, die eigentliche Form nach ihrer Ausdehnung und Anordnung ihrer Teile aber nicht einschränkte. Erst die „Rundtänze“ haben eine musikalische Entwickelung der Tanzmusik zugelassen.



Abb. 152. Johannes Brahms.
Nach einer Radierung aus „Nord und Süd“. Eine deutsche Monatsschrift, herausgegeben von Paul Lindau, Schlesische Verlagsanstalt von S. Schottlaender in Breslau.
(Zu Seite 129.)



Abb. 151. Friedrich Franz Chopin. (Zu Seite 129.)

Da ist es denn klar, daß unsere Klassiker nicht viel zu dieser Entwickelung haben beitragen können. Haydn und Mozart haben sich fast nur den Tänzen der älteren Zeit zugewendet; man wird allerdings in ihren Menuetten die erhöhte Freiheit der Bewegung, die glänzende Orchestrierung nicht verkennen. Daß Beethoven sich im Tanzsaal nicht wohl fühlte, leuchtet ein. Und wenn er doch einmal hineingeriet, so gebärdete er sich so absonderlich, daß man eher von Capricen, denn von Tänzen sprechen möchte. Ganz anders Schubert, dieser liebenswürdigste und liederseligste aller Bummler, der so gern zwischen den Gärten und Matten herumstrich, die

sein geliebtes Wien umrahmen. Dort pflückte er ganze Büschel der duftigen Blumen, die er Tänze nannte, die aber immer mehr Stimmungsblüten waren, als Tänze. Immerhin hat er durch seine köstlichen Stückchen auf den Ort hingewiesen, wo man die beste Anregung holen konnte: nicht im vornehmen Ballsaal, sondern vom Tanzboden des Volkes. Nur in der Knappheit der Form ihm verwandt war der ältere Clementi, dem aber die nötige Geschmeidigkeit der Melodiebildung abging.

Die geschilderte Erscheinung der geringen Bedeutung unserer Tonheroen für den Tanz erklärt sich leicht. Diese große Zeit der Musik, wo ein Beethoven in gewaltigen Symphonien den tiefsten Problemen des Menschenlebens nachging, war eben für die liebevolle Ausbildung kleinerer Formen nicht geeignet. Weniger noch lockten die Zeitumstände zum Tanzen. Die Welt bebte unter den Eisenschritten Napoleons, und die Kanonen donnerten eine Musik, die an das Herannahen des Weltgerichts gemahnte. Die unterjochten Völker aber hatten nur die eine Sehnsucht nach Freiheit, nach eigener Größe.

Als aber dann der korsische Eroberer gebändigt auf Helena lag, als die Tage der Not ein Ende genommen, da erwachte nach der ungeheuren Anspannung aller geistigen und körperlichen Kräfte das Bedürfnis nach Lustigkeit, nach leichtem, den Sinnen schmeichelndem Vergnügen. Nicht umsonst vermochte diese Zeit den letzten Beethoven nicht zu verstehen. — Andererseits war es den Herren vom Wiener Kongreß, war es insbesondere Österreichs leitendem Staatsmann sehr angenehm, wenn die Leute sich „amüsierten". Das war dann die rechte Luft für das Gedeihen der politischen Reaktion. Und daß es gerade die „Phäakenstadt" Wien war, die das musikalische Amüsement im Tanz durch drei ihrer Söhne zu einer ungeahnten Höhe hob, steht durchaus in Einklang mit dem kulturgeschichtlichen Hintergrund, den wir dem Gemälde von der Entwickelung des Tanzes geben können.

Der erste aber, der aus dem Tanz mehr machte, als die musikalisch oft recht kunstvolle und melodisch einschmeichelnde Einkleidung und Stützung einer rhythmischen Bewegung, war jener Musiker, der wie keiner vor ihm die Hauptforderung der Romantik in die Tat umsetzte, „die Einheit der Kunst mit dem Leben zu begreifen" — Karl Maria von Weber (Abb. 149). Seine am 28. Juli 1819 vollendete „Aufforderung zum Tanz" (Abb. 158) führte, nach Riehls treffenden Worten, das „Pathos der Liebe" in die Tanzmusik ein. Und Riehl führt weiter aus: „Eine solche affektvolle, träumerische und doch kecke und chevalereske Tanzmusik mußte in den Herzen der Jugend zünden, wie nie vorher; die Musiker geigten Tänzer und Tänzerinnen, ohne daß jene es merkten, in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entre-Deux von Perücke und Reifenrock erscheinen."

Daß es sich hier aber nicht nur um einen genialen Einfall handelt, sondern um ein zielbewußtes Programmwerk, man möchte sagen: um eine bewußte Reform der Tanzmusik, das beweisen die Erläuterungen, die der Komponist nach dem Zeugnis seines Biographen Jähns seiner Gattin beim ersten Vorspielen gab. Eine Reihe dramatischer Szenen wollte er schildern, eine Liebesgeschichte, die um so reizender wirkt, als die Blume der Liebe unter dem süßen Hauch der eigentlichen Tanzweisen aufblüht, während die in anderem Zeitmaß gehaltenen Melodieen zu Beginn und am Ende mehr charakteristische Schilderungen der äußeren Vorgänge enthalten. Dieser lebhafteren Empfindung entsprechend erfuhr auch das Tempo eine Steigerung. War der Walzer früher ein gemächlich behaglicher Drehtanz gewesen, so jagte er jetzt mit den beschleunigten Herzschlägen der verliebten Tänzer im Allegro con fuoco dahin.

In Webers bedeutsamer Schöpfung kündet sich die zwiefache Entwickelung an, die der Walzer, der nun rasch zum beliebtesten Tanz des neunzehnten Jahrhunderts wird, und mit ihm die gesamte Tanzmusik nimmt. Webers „Aufforderung zum Tanz" als Charakterstück, als Schilderung der Empfindungen beim Tanze findet seine bedeutsamsten Fortsetzer in Chopin und Brahms. Der vorwiegend erotische Gehalt der Tanzmusik, der sich übrigens als naturgemäßester bereits in vielen Tanzformen der „Natur-



Abb. 153. Tanzlied. Gemälde von Kurt Stoeving.



Abb. 154. Franz Liszt in jüngeren Jahren. Lithographie von Kriehuber. (Zu Seite 130.)

völker" kundgibt, bleibt dabei bestehen. So gesund und voll jauchzender Kraft, wie der Deutsche Weber, ist allerdings der bleiche Pole Chopin nicht.

Weber schildert uns vor allem erst das Entstehen der Liebe, der reinen Liebe. Die Schüchternheit des deutschen Jünglings spricht sich zögernd aus, zuweilen allerdings bricht der Feuerbrand hervor, der innen lodert. Doch nur auf Augenblicke. Dann beherrscht sich der Werbende wenigstens äußerlich wieder; denn wir sind ja im Tanzsaal, und nur seine Träume gaukeln dem Verliebten zum wiegenden Takt berückende Bilder.

Chopin (Abb. 151) hat genossen. Er hat den Becher geleert bis auf den Grund, auch die bittere Neige ist ihm nicht erspart geblieben. Jetzt sitzt er allein im Zwielicht des üppig ausgestatteten Gemaches. In weiche Polster gelehnt, umkost vom narkotischen Duft der starken Zigarette, packt ihn die Erinnerung an die Stunden wildesten Begehrens, süßesten Taumels, bis zum Schmerz gesteigerter Wollust, rasenden Genusses, aber auch müden Erschlaffens, ja des Überdrusses. Eines aber bleibt trotz allem: der Durst nach dem neuen Trunk; die Erinnerung an den geleerten mischt sich mit dem Sehnen nach dem neu gefüllten Becher.

Eine andere Welt wieder eröffnen die Walzer von Brahms (Abb. 152), die sich auch in der Form charakteristisch von der großen Masse der übrigen Literatur abheben. Und bei einem so großen Künstler darf man immer annehmen, daß die gewählte Form eine Notwendigkeit für den Inhalt ist, mit diesem zum wenigsten harmonisch verbunden ist. Da ist es dann doch sehr bezeichnend, daß Brahms seine Walzer für Soloquartett und vierhändige Klavierbegleitung schrieb [op. 31 (1864), op. 52 (1867), op. 65 (1875); außerdem op. 39 (1867) vierhändig für Klavier ohne Gesang]. Und wenn er auch die schönsten darunter „Liebeslieder" nennt, so sind sie doch durchaus nicht erotisch. Brahms war selbst in seinen jungen Jahren keine verliebte Natur, so daß die Tatsache, daß er überhaupt Tänze geschrieben hat, auffallend genug ist. Aber so ernst und schweigsam der spröde Hamburger für gewöhnlich war, die so ganz anders geartete Wiener Welt hatte es ihm eben auch angetan. Die Lustigkeit und Leichtigkeit des Lebens, die zwanglose, heitere Geselligkeit, die schönen Frauen mit dem hellen Lachen, die ganze musikalische Atmosphäre des Straußschen Walzers, des Zigeunercsardas, die ja nicht großartige, aber immer liebliche und in ihrer Frucht-



Abb. 155. Joseph Lanner. Lithographie von Kriehuber. (Zu Seite 132.)





barkeit zum Behagen einladende Umgebung — das alles hat ihn bewogen, den heiteren Lebensgenuß zu feiern. Dazu eignet sich auch die gewählte Form in hohem Maße, während sie für Heimlichkeiten eines verliebten Pärchens nicht die entsprechende wäre.

Als dritter Typus wäre Liszt (Abb. 154) zu nennen, dessen Tanzphantasieen durchaus „brillant" sind. Es ist bezeichnend, daß Schuberts ungezwungene Bummlerweisen unter seinen Händen zu „Soirées de Vienne" werden. Die Gesellschaft sehr vornehm, aber nicht steif, und alle unter dem Bann einer überragenden Persönlichkeit. Ein Sprühfeuerwerk von Geist, Liebenswürdigkeit und Grazie. Nur selten verrät sich die heiße, urwüchsige Leidenschaft; für gewöhnlich ist man zu gewandt, um sich zu vergessen. Aber man flirtet; heiße Blicke aus großen Augen blitzen hin und wieder. Der Mund versteht zu lächeln, plaudert pikant und schelmisch, verrät jedoch nichts vom inneren Fühlen, von verschwiegenen Wünschen.

Auf diese drei Grundformen läßt sich die Unmasse der „Tänze" zurückführen, die nicht zum Tanzen bestimmt sind, sondern nur die Form als Stimmungsmoment benutzen. Die „valses caractéristiques", „valses de bravour", „valses brillantes", „valses mélancoliques" und wie die Bezeichnungen alle heißen mögen, sind ein üppig aufschießendes Gewächs; nur wenigen aber ist es gelungen, wirklich Bedeutendes zu schaffen, wo die Wahl der Form aus innerer Notwendigkeit und nicht wegen ihrer sinnfälligen Reize der Bewegung erfolgte. —

Webers Tonstück enthält aber nicht nur die Aufforderung zum Tanz, sondern auch den Tanz selbst. Und gerade dieser Tanz ist das eigentliche Liebesidyll. „Brust an Brust geschmiegt, gesteht er ihr seine Liebe, erhält er von ihr die süße Bestätigung erwiderter Neigung", so lauten die Erklärungen des Komponisten.

Auch in dieser Hinsicht wirkt Webers Tonstück als „Aufforderung" an spätere Komponisten. Reichere, blühendere Formen, breitere aber damit natürlich auch, um nicht zu ermüden, kunstvollere Ausbildung und Durcharbeitung der Motive einerseits, andererseits eine Steigerung des musikalischen Inhalts, des Gefühlsgehalts, der Leidenschaft. Nicht mehr nur rhythmische Stütze für rhythmische Bewegungen, sondern Stimmung machendes, Stimmung schilderndes Tonstück. Und was ist oder sollte die Stimmung Tanzender sein? Doch dionysische Lust am Leben und seinen Freuden, zumal seiner höchsten Seligkeit, der Liebe. So wird der Walzer in seiner vollendeten Gestalt zur „Symphonie der Liebe".

Diese Entwickelung hat sich in Wien vollzogen. Und nicht nur das, auch die drei Tonsetzer, die wirklich schöpferisch und für die Entwickelung bedeutsam wurden, sind geborene Wiener, während die österreichische Kaiserstadt ihre sonstige Bedeutung für die neuere Musikgeschichte mehr dem Reiz, den sie auf Fremde ausübt, als dem Schaffen eigener Söhne zu danken hat. Diese drei Künstler sind Joseph Lanner und die beiden Johann Strauß. Es gibt ja noch zahllose andere Walzer- und Tanzkomponisten, darunter wirklich bedeutende und mit Recht beliebte. Aber mit diesen drei Namen ist die Entwickelung und der Umfang der Walzerkomposition umschrieben. Und für den, der der Ueberzeugung ist, daß alle äußeren Erscheinungen tiefer liegende innere Ursachen haben, ist die Tatsache, daß seit einigen Jahren die Beliebtheit des Walzers im Ballsaal abnimmt, daß man nach neuen Tänzen sucht oder auf alte Formen zurückgreift, ein Anzeichen dafür, daß die Form des Walzers, die fast das ganze letzte Jahrhundert hindurch den Tanz beherrschte, offenbar über den jüngeren Johann Strauß hinaus nicht mehr fortbildungsfähig ist.

In der Tat bedeuten alle anderen neben den drei Wiener Meistern nur ein Bauen in die Breite. Labitzky (1802 bis 1881) ist ein schwächerer Lanner, Gungl (1810—1889) hat nicht die Kraft des älteren Strauß — die beiden sind übrigens ebenfalls Österreicher —, Bilses (1816 bis 1902) Schneidigkeit bedeutet ein Abziehen des Tanzes aus dem Ballsaal auf den Exerzierplatz, insofern er viel Marschmusik verwertet; im Vortrag aber suchte er durch übertriebene dynamische Schattierungen dem Tanz etwas Konzertmäßiges zu geben. Waldmann endlich verdankt seine nachhaltigsten Erfolge jenen Stücken, in denen



Abb. 156. Johann Strauß, der Ältere. Lithographie von Kriehuber. (Zu Seite 132.)

er den, aus der Bänkelweise eines „O du lieber Augustin“ hinauf entwickelten Tanz wieder auf die Gasse zerrt. Die Legion der anderen brauche ich nicht zu nennen, höchstens noch den Franzosen Olivier Métra (1830—1889), dessen zahlreiche Tänze voller Chik und sprühender Lustigkeit sind, denen aber die lyrische Schönheit der Muse des jüngeren Strauß fehlt. So mußte der Franzose selbst auf Pariser Boden dem Deutschen weichen, dem 1877 sogar die Leitung der „Opernbälle“ überlassen wurde.

Wenden wir uns nun den drei Wiener Meistern zu. Die Geschichte des Walzers ist ein Stück Geschichte Wiens, dessen Gesamtleben nirgendwo eine vollere künstlerische Aussprache gefunden hat, als eben im Walzer. Dieser, wie seine Meister, sind auch aus dem Volk herausgewachsen. Wien war damals, in der frühesten Grillparzerzeit, eine Musikstadt in jedem Sinne des Wortes. Die gewaltigsten Genies, die der deutschen Musik erwachsen waren, hatten hier ihren Wirkungskreis; die italienische Oper behauptete dem Ansturm der Deutschen gegenüber noch ihre Stellung, ohne doch das blühende Schaffen ihrer Gegnerin hemmen zu können, im Leopoldstädtischen Theater blühten das Kouplet und das Singspiel. Wichtiger noch, als diese öffentliche Musikpflege, war die häusliche. Eine Trösterin in der bösen Zeit der Kriege, die beste Unterhaltung in der müden Zeit der politischen Reaktion, war die Musik in jedem Bürgerhause daheim, mußte sie in jedem Wirtshause den Gästen geboten werden. O, man wollte sich amüsieren. Man hatte solange in Angst gelebt, jetzt war ja alles in Ordnung. Der böse Korse war weit, weit fort, und die Regierenden sorgten so gründlich dafür, daß der Bürger dem Glauben treu bleibe, daß Ruhe seine erste Pflicht sei.

Das war die rechte Zeit einer leichten, romantischen Schwärmerei. Beileibe keine Größe, keine Mystik; auch von der Ironie der Romantik wollte der Bürger nichts wissen. Man war gut philiströs, aber man schätzte die Kunst, sofern sie nicht aufregte oder geistige Mitarbeit verlangte, als Schmuck des Lebens und pflegte den eigenen Sinn für sentimentale Verschönerung des Daseins. Der mystische Beethoven wurde ebensowenig verstanden, wie der titanische; die derbfrische Gesundheit eines Weber fand ebensowenig Teilnahme, wie die von aller Sentimentalität freie, musik-



Abb. 157. Johann Strauß, der Jüngere. Nach einer Radierung aus „Nord und Süd“. Eine deutsche Monatsschrift, herausgegeben von Paul Lindau, Schlesische Verlagsanstalt von S. Schottlaender in Breslau. (Zu Seite 133.)

selige und tief humoristische Natur Schuberts.

In der Dichtkunst erstand Wien damals ein Raimund; in der Musik traf den rechten Ton für „sein Wien" Joseph Lanner. Breite, behagliche Melodie, etwas Romantik, aber von der lieblichen Art derer Raimunds, und viel, sehr viel verliebte Schwärmerei. Dabei aber auch rechte deutsche Gemütlichkeit.

Lanner (Abb. 155) war am 12. April 1801 zu Oberdöbling, dicht bei Wien geboren. Er war „nur" Liebhaber, Autodidakt als Violinist und Komponist. Früh schon gründet er ein Liebhaberterzett, für das er die nötigen Opernpotpourris, Märsche und Tänze selber zurecht macht. Seine Vorführungen werden rasch beliebt, bald kann man sich zum Quartett erweitern. Der Violaspieler, der gewonnen wird, ist Johann Strauß. Das war 1819. Lanner war also erst achtzehn Jahre alt, der neue Quartettspieler gar nur fünfzehn. Die Beliebtheit des Quartetts steigert sich in solchem Maße, daß es sich schnell zum Orchester auswächst, das auch bald doppelte Besetzung erfordert, denn die Nachfrage nach Tanzmusik ist so stark, daß das Orchester oft geteilt werden muß. Hier erprobt sich Johann Strauß (Abb. 156) als Dirigent, hier auch bald als Komponist.

Da duldet es ihn nicht mehr lange an zweiter Stelle. Am 1. September 1825 scheidet er aus dem Lannerschen Orchester aus und gründet seine eigene Kapelle. So hatte er es denn doch zu einer Stellung gebracht, was sein Vater, der arme aber brave Bierwirt „zum guten Hirten", nie hatte glauben wollen. Er hatte auch seinem einzigen Sohn, der ihm, dem schon Hochbejahrten, am 14. März 1804 geboren worden, das Musikerwerden weidlich schwer gemacht. Aber es half nichts, es lag im Blute. Jetzt war Johann als Einundzwanzigjähriger bald neben Lanner der erklärte Liebling der Wiener. Nicht ganz zwei Monate nach der Gründung des eigenen Orchesters wird dem jungen Kapellmeister der erste Sohn geboren — am 25. Oktober 1825 —, der nach dem Vater den Namen Johann erhielt. Er sollte der bedeutendste Rivale seines Erzeugers werden.

Doch bis dahin hatte es noch gute Wege. Einstweilen hieß der Ruf, der die Wiener schied: „Hie Lanner! — Hie Strauß!" Sie waren verschieden genug, der „Flachskopf" Lanner und der „Mohrenschädel" Strauß. Ein weiches Gesicht mit versonnenem Lächeln, so ähnelt Lanner seiner sinnigen Musik; der vierkantige Schädel des älteren Strauß, die tiefliegenden, glühenden Augen verraten dagegen die sinnliche Natur des Mannes, dessen zuckende Lebhaftigkeit während des Spiels das kommende Wort Nervenkunst vorweg illustriert.

Strauß war, so bescheiden er äußerlich auftrat, eine despotische Natur. In der Familie gab es darob viel Unfrieden, der schließlich zur Scheidung führte. Etwas Despotisches liegt auch in seiner Musik.

Johann Strauß Sohn hat das einmal dahin ausgesprochen. Bei Lanner hieß es: „I bitt Euch schön, geht's tanzen", beim Vater Strauß: „Geht's tanzen, i will's!" Es ist auch bezeichnend für die Verschiedenartigkeit der beiden, daß Lanners stillere Natur im Wirkungskreis der engsten Heimat Genüge fand, den unruhigen Strauß dagegen trieb's durch die ganze Welt.

Man wird für die beiden aber auch eine verschiedene Zeitstimmung als Untergrund ihrer Gesamterscheinung wählen müssen, trotzdem ihre Geburtsjahre so wenig auseinanderliegen. Aber der Stimmungswechsel in der Oeffentlichkeit vollzog sich rasch, und Lanner gehörte mehr der Vergangenheit an, während Strauß vorwärts wies. Das geistige Leben wurde tiefer, bedeutsamer, gegenständlicher. In Wien wurde Raimunds Romantik von Nestroys Satire abgelöst; der große Grillparzer erhob sein Haupt. Man wollte nicht mehr rückwärts schauen, man wollte der Gegenwart leben. Das Jahr Achtundvierzig kündigte sich an. Das bürgerliche Leben begnügte sich nicht mehr mit Träumen und Sinnen; es wollte etwas Gegenständliches haben, man wollte genießen. In dieser Luft erwuchs der Walzer von Strauß, dem Vater. Er ist kräftiger, selbstbewußter, kecker, sinnlicher, als der Lanners. Das sind keine Jungfrauen mit Madonnengesichtern, Jünglinge mit langen Schmachtlocken, die ihn tanzen. Der selbstbewußte Bürger tritt an; nach der Arbeit des Tages will er sich vergnügen. Und der Maid, die ihm die drallen nackten Arme um die Schultern legt, schwellt Begierde den Busen. Dahinten aber an den Wänden sitzt die Wohlhabenheit behäbig
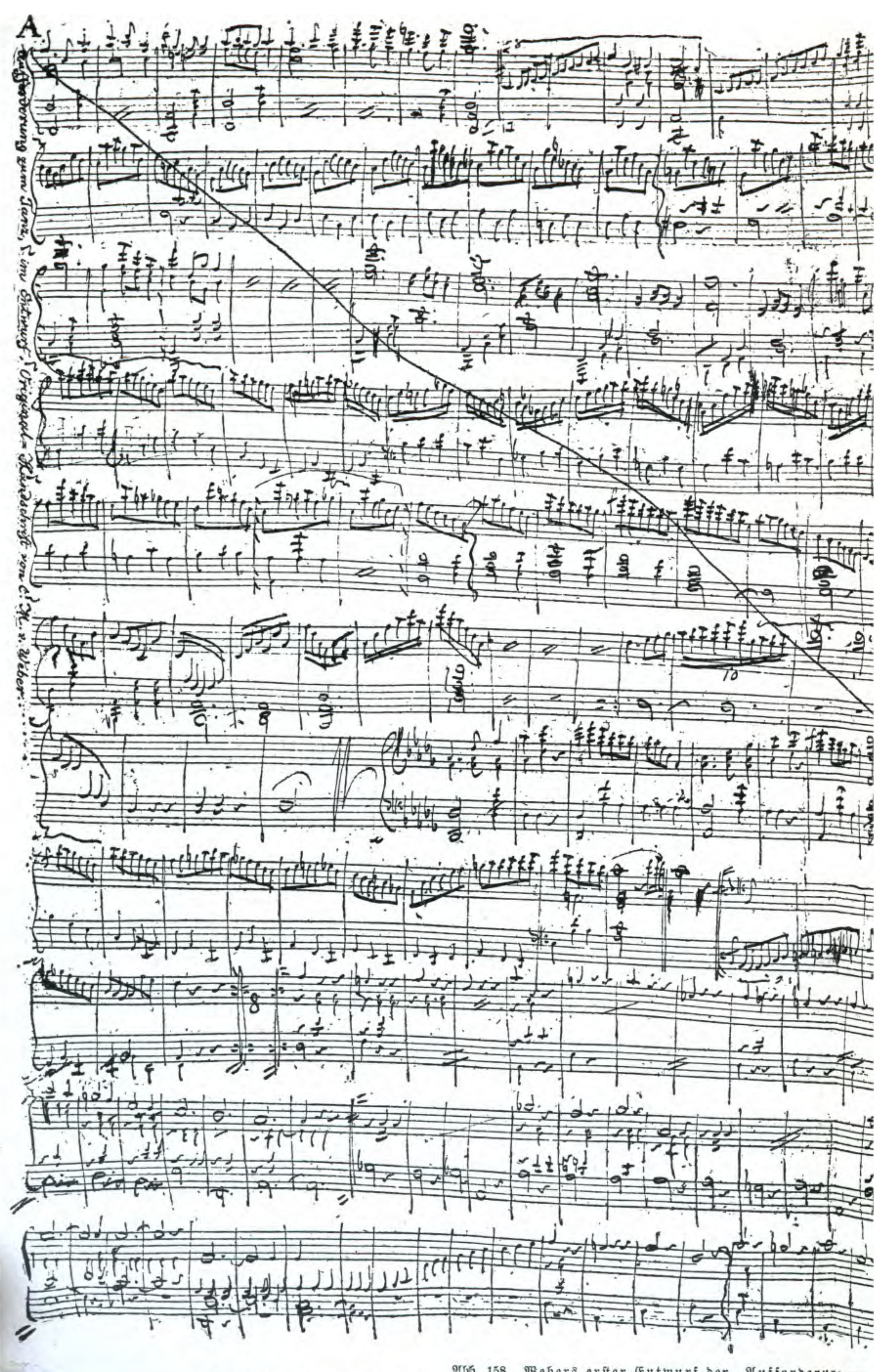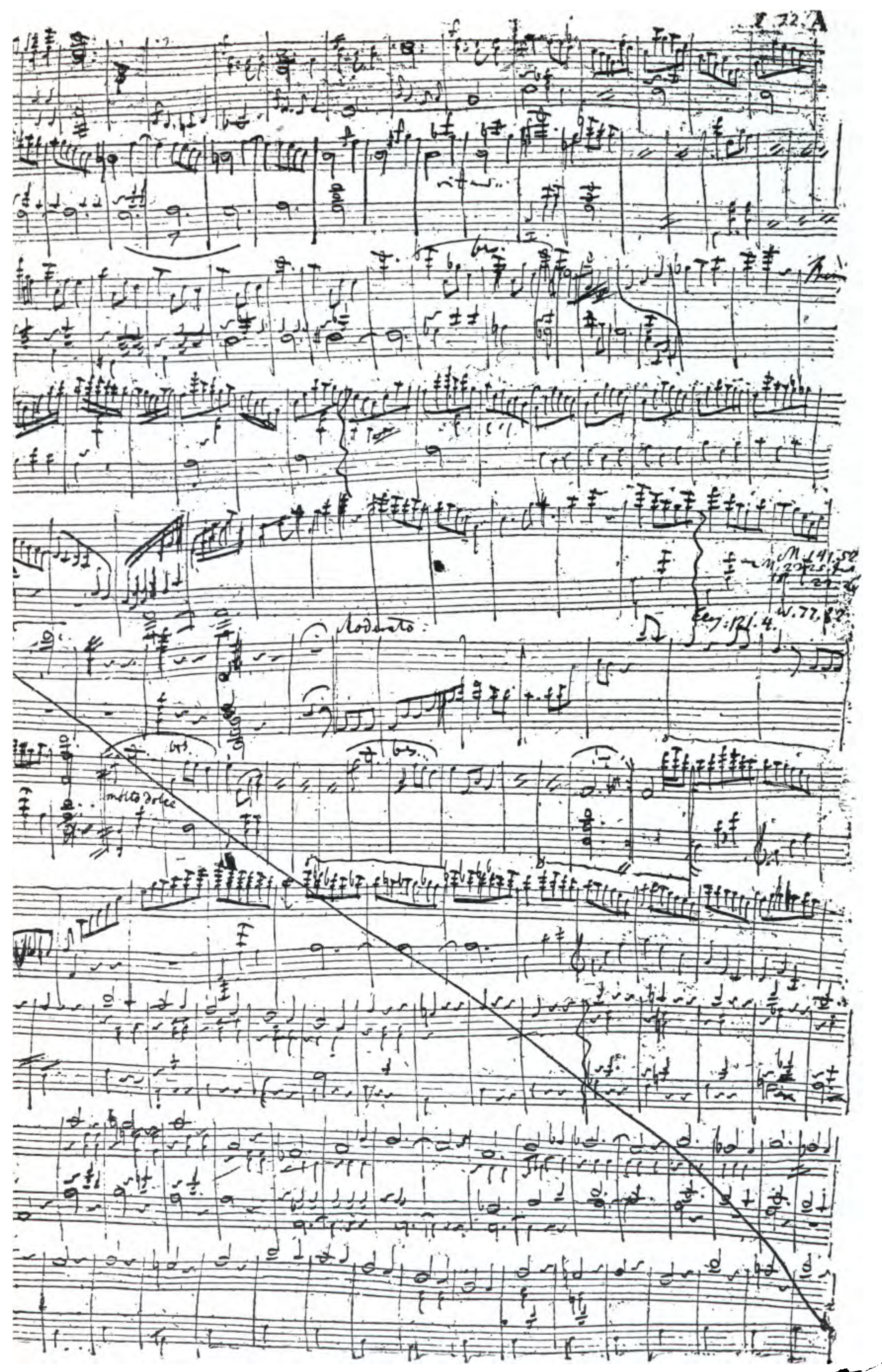


Abb. 158. Webers erster Entwurf der „Aufforderung zum
Aus der bei der Verlagsgesellschaft „Harmonie“ erschienenen Monographien-Sammlung „Berühmte Musiker“, heraus,



ıg zum Tanz". Eigentum der Königl. Bibliothek zu Berlin.
", herausgegeben von Prof. Dr. Heinr. Reimann, Band V: Karl Maria von Weber von Dr. H. Gehrmann.



Abb. 159. „Heut spielt der Strauß“.
Schattenbild von Otto Böhler in Wien. Aus der Münchener Jugend.

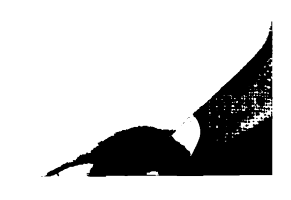
zu Tisch. Es ist nicht mehr die Zeit der ästhetischen Tees, die Tafel ist reich besetzt und die Gläser füllt schwerer Wein; „Jugend hat keine Tugend“, und „Man muß sich austoben“ sind die dehnbaren Leitsätze im Moralkodex dieser Gesellschaft.

In musikalischer Hinsicht sind die Walzer Lanners und Strauß' gleichartig gebaut. An die Stelle der früher unbeschränkten Zahl von Einzelnummern treten jetzt bloß ihrer fünf, die dafür breiter ausgebaut sind. Hinzu kommt die Introduktion und die das Vorangegangene nochmals zusammenfassende Coda. Strauß ist nun äußerlich glänzender, mehr auf rhythmische Pikanterie und prickelnde Orchestration bedacht, während Lanner den Nachdruck auf das lyrische Melos legt, dabei innerlich zweifellos Wertvolleres bietet.

Am 14. April 1843 starb Lanner. Nun war Strauß, der übrigens mit seinem Rivalen persönlich stets gute Freundschaft gehalten, Alleinherrscher. Aber nicht lange. Am 15. Oktober 1844 gab sein neunzehnjähriger Sohn, Johann (Abb. 157), sein erstes Konzert mit einer eigenen Kapelle. Was hatte der Alte sich Mühe gegeben, seine Söhne daran zu hindern, Musiker zu werden! Viel schlimmer noch, als einst sein Vater, hatte er sich gebärdet, und erst die Liebe der Mutter machte es den Kindern möglich, offen ihrer Neigung zu leben.

Johann Strauß, der Jüngere, errang gleich mit seinem ersten Auftreten einen vollen Sieg. Daß er der echte „Walzerkönig“ geworden, wissen alle, denn kaum ein zweiter Musiker erfreut sich in aller Welt eines solchen Bekanntseins, wie der Komponist der „Donauwellen“. Der Vater räumte übrigens bald den Platz: am 25. September 1849 bereits ist er gestorben.

Der modern-nervenfeine Franzose Marcel Prévost schreibt: „Der Walzer von Johann Strauß ist die Frau: wie die Frau, hat er sein einschmeichelndes Wesen, die wechselnde Stimmung, bald Lächeln, bald leichte Tränen, die überraschenden Launen, den jähen Stimmungswechsel. Jeder Walzer von Strauß birgt eine Frauenseele.“ Darin liegt viel Wahres. Unsere modernen Tänze



sind überhaupt durchaus weiblich geartet, oft weibisch entartet. Aber bei Strauß hätte man doch genauer sagen können, sein Walzer sei die Wienerin, das oft gefeierte „süße Wiener Madel".

Auch nichtösterreichische Musiker, wie der ja allerdings weiche Schumann, aber auch der herbe Hanseate Brahms, haben den Zauber, den Wien gerade auf den Musiker ausübt, empfunden und gepriesen. Johann Strauß aber hat bei der Bankettrede an seinem fünfzigjährigen Künstlerjubiläum es deutlich ausgesprochen: „Ich danke die Ausgestaltung meines Talentes nur meiner geliebten Vaterstadt Wien, in deren Boden meine ganze Kraft wurzelt, in deren Luft die Klänge liegen, die mein Ohr gesammelt, mein Herz aufgenommen und meine Hand niedergeschrieben, meinem Wien, der Stadt der Lieder und des Gemütes, die dem Knaben liebevoll auf die Beine half und dem reifen Manne noch immer ihre Sympathieen zuwendet, Wien, der Stadt der schönen Frauen, die jeden Künstler begeistern und bezaubern."

Es ist allerdings ein anderes Wien, als das des Vaters Strauß und Lanners. Es ist die Weltstadt Wien. Auch die Bewohner haben den Zug der Zeit mitgemacht und sind feiner geworden. Die „gute Stube" hat dem Salon Platz gemacht, das Urwiener Bürgertum ist einer international gemischten Gesellschaft gewichen. Damit ist ein gut Stück der alten Behaglichkeit geschwunden, man ist eleganter geworden, man plaudert nicht mehr, man konversiert, man macht keine derben Späße, aber Esprit ist willkommen. Auch die Sinnlichkeit ist verfeinerter, nervöser. Es ist die Makartzeit. Luxus und üppige Tafel, rauschende Seide, berauschende Parfüms, Champagner, alles überflutet vom hellen Lampenlicht des Salons.

Und nun beruht der wunderbare Reiz des Walzers des jüngeren Strauß darin, daß er alles das enthält, aber darum jenes eine nicht verloren hat, was der geschilderten Gesellschaft abhanden gekommen ist: die deutsche Herzlichkeit, das echte Gemüt.

Sein Vater wäre der Gefahr dieser Gesellschaft leichter unterlegen; aber der Sohn hatte von der Mutter die lyrische Weichheit mitgeerbt, die dem Vater fehlte. Nicht umsonst war sie eine Verehrerin der Muse Lanners gewesen. Im Walzer ihres Sohnes finden wir die Verschmelzung der Elemente der beiden älteren Meister.

In der oben erwähnten Rede hatte Strauß selber darauf hingewiesen, daß er das Beste diesen seinen Meistern verdanke; sein „schwaches" Verdienst sei die Erweiterung der Form, auf die ihn übrigens auch schon die Älteren hingewiesen hätten. Strauß war immer sehr bescheiden, so auch hier. Denn es ist einleuchtend, daß die bloße Erweiterung der Form zur Hohlheit hätte führen müssen, wenn nicht die Bereicherung des Gehalts und die Steigerung der aufgewendeten technischen Mittel damit im Einklang geblieben wären. So hat in der Tat Johann Strauß in seinen Partituren musikalische Arbeit geliefert, die der höchsten Bewunderung wert ist. Und zum Reichtum der Einfälle, zur trotz ihres charakteristischen Gepräges immer wieder überraschenden Neuartigkeit seiner Motive tritt als drittes die fast unerhörte Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seines Schaffens, die man mit der Rossinis und Mozarts vergleichen möchte. Die Opuszahl der Tänze erreicht fast das halbe Tausend, dazu kommen dann sechzehn Operetten und das unvollendet hinterlassene Ballett. Und wie er schuf! Im Fiaker, wenn er von einem Tanzsaal zum andern jagte, nach durchwachter Ballnacht, schrieb er Meisterwerke, wie die „Juristenballtänze" (op. 177) oder „Die Accellerationen" (op. 234) in kaum einer Stunde gleich in Partitur nieder. Und bei dieser fieberhaften Tätigkeit blieb er gesund und frisch, und manch einer, der am 3. Juni 1899 vom Absterben Johann Strauß' las, wird sich verwundert gefragt haben: ‚Wie, der Mann war vierundsiebzig Jahre alt? Dieser Mann, der noch zwei Jahre zuvor im duftigen „Waldmeister" die schwersten Probleme durch fröhliches Tanzen zu lösen verstanden, der sich dann wie ein Junger, auf das ihm bis dahin fremde Gebiet der Ballettmusik geworfen, war ein Greis?' Wahrlich, seine Kunst, die er so recht der blühenden Jugend gewidmet, hat ihn selber jung erhalten.

Diese Jugendfrische hat auch seine Walzer vor einer Gefahr bewahrt, die sehr nahe lag. Die „Erweiterung der Form", die schon bei Lanner dem alten

„Ländler“ das Grab bereitet, gab dem Walzer immer mehr ein konzertmäßiges, symphonisches Gepräge. Daß Johann Strauß trotzdem den ursprünglichen Zweck des Tanzes nicht aus dem Auge verlor, ja selber mit der größten Ängstlichkeit bei Aufführungen den Tanzrhythmus festhielt, bildet einen Hauptreiz seines Schaffens.

Den Schritt aus dem Ballsaal hinaus hat er aber doch getan. Den Übergang bilden etliche Gesangswalzer, die man allerdings wegen des zuweilen geradezu blödsinnigen Textes am liebsten mit einfachem la, la, la singen sollte. Dann aber, am 10. Februar 1871, errang er mit „Indigo“ den ersten Erfolg als Operettenkomponist. Dabei war das Textbuch geradezu jämmerlich, von erbärmlicher Witzlosigkeit im Dialog, geradezu rührender Abgeschmacktheit des Inhalts, und elender Stümperei in den Gesangsversen. Und Strauß hat fast nie brauchbare Textbücher gefunden. Er war übrigens von einer kaum entschuldbaren Gleichgültigkeit dem Textbuch gegenüber, die nur dadurch sich erklären läßt, daß er von eigentlicher Dramatik nichts verstand. Trotzdem hat er mit seiner „Fledermaus“ die beste deutsche Operette geschaffen. Allerdings verdanken wir sie dem Tanzkomponisten Strauß. Nicht als ob ich die wundervolle musikalische Arbeit verkännte, die jede Seite der Partitur schmückt, das glückliche Festhalten des Lustspieltons, die quellende Erfindung unterschätzte, nein, aber das Dramatische an der Musik, wohlverstanden nicht am szenischen Inhalt, ist die Ausnutzung der Tanzstimmung in ihren verschiedenen Lagen. Im Walzer des ersten Aktes die Vorfreude auf das bevorstehende Fest; im Finale des zweiten Aktes ein wahrer Champagnerrausch von Melodieen im ausgelösten Festtaumel; im dritten Akt in der meisterhaften musikalischen Pantomime des Gefängnisdirektors, die nur in der Beckmesser-Pantomime der „Meistersinger“ ein ebenbürtiges Seitenstück hat, der Gemütszustand nach einer so köstlich durchschwärmten Nacht. Hier ist Strauß wirklich dramatischer Stimmungsschilderer, der durch die Musik selbst Vorgänge und Erlebnisse schildert, während er sonst in seinen Operetten, wenig bekümmert ums Stoffliche, seine Melodien ausstreut, gleichgültig wohin sie fallen.

So hat Strauß 16 Operetten geschrieben, die in der Praxis der Bühnen um ihrer wundervollen Musik willen einen größeren Raum einnehmen, als in der Geschichte der dramatischen Musik. Hier sind sie mit den Werken Offenbachs nicht zu vergleichen, in denen man den musikalischen Niederschlag einer tief, und leider verderblich, ins Volksleben eingreifenden Gesellschaftsschicht erblicken muß. Bei Strauß ist der Walzer in kulturgeschichtlicher Hinsicht, wie auch als geschlossenes Kunstwerk, weit bedeutender, als seine Operette. Dagegen hat diese in rein musikalischer Hinsicht die Wirkung noch nicht ausgeübt, zu der sie berufen scheint, nämlich stilbildend zu wirken für das musikalische Lustspiel.

Es war ein Verhängnis für Strauß, daß er kein Textbuch bekam, in dem der Tanz als wesentlicher Bestandteil der Entwickelung eingegriffen hätte, wie es etwa — ich nenne das Werk ohne jede weitere Beziehung — in Gottfried Kellers „Tanzlegendchen“ der Fall ist. Um so begreiflicher ist es, daß der Künstler in seiner letzten Zeit zum Ballett überging. Allerdings doch zu spät. Das „Aschenbrödel“ ist von einer greisen Hand geschrieben, die die Feder wohl noch zu führen verstand, die aber nicht mehr zu Reformen die Kraft hatte.

Auch die Einschätzung künstlerischer Tätigkeit ist dem Wechsel der Zeit unterworfen. In der Sitzung vom 27. Mai 1830 lehnte die Wiener „Tonkünstler-Sozietät“ die Aufnahme Joseph Lanners ab, „weil er bei der Tanzmusik sei“. Das Testament von Johann Strauß setzt die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ zur Universalerbin ein. Mit der gesellschaftlichen hat sich auch die künstlerische Einschätzung des Tanzkomponisten verändert. Es gibt ja wohl immer noch Musikgelehrte, denen eine steife Fuge mehr bedeutet, als ein lebensprühender Walzer. Aber gerade die schöpferischen Geister denken da anders, wie das Zeugnis Robert Schumanns dem älteren, Richard Wagners dem jüngeren Johann Strauß gegenüber beweist. Des letzteren Urteil über „den musikalischesten Schädel, der ihm noch untergekommen“, sei hier aus dem Aufsatz über das „Wiener Hofoperntheater“ (1863) hergesetzt: „Was

Wien auf dem Wege des höheren Ortes nicht subventionierten, rein spekulativen Verkehrs mit einem phantasievoll gemütlichen und lebenslustigen Publikum, ganz von sich aus auch für die Kunst hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der öffentlichen Kunst: die Raimundschen Zauberdramen und die Straußschen Walzer. Wollt ihr nichts Höheres, so laßt es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Straußscher Walzer überragt, was Anmut, Feinheit und wirklich musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte, wie der Stephansturm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards."

So wollen auch wir für unser musikalisches Leben die Erfüllung eines andern Wagnerwortes wünschen, das er als Trinkspruch ausgebracht: „Es leben unsere Klassiker von Mozart bis Strauß!"

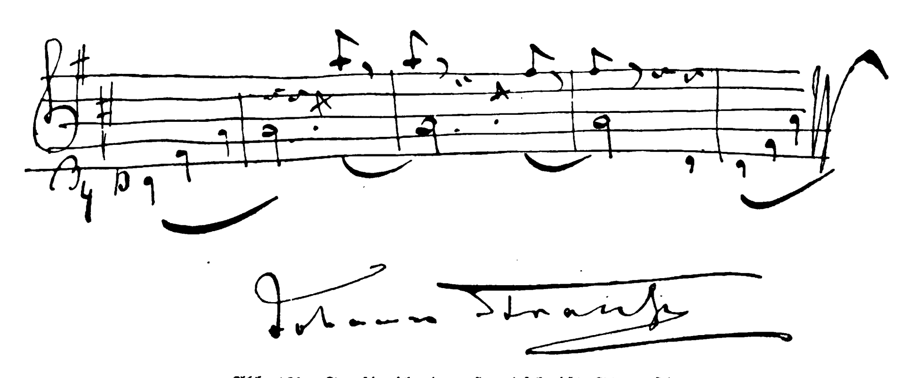


Abb. 160. Facsimile der Handschrift Strauß'.
Aus der bei der Verlagsgesellschaft „Harmonie" erschienenen Monographien-Sammlung „Berühmte Musiker", herausgegeben von Prof. Dr. Heinr. Reimann, Band X: Johann Strauß von Rudolf Freiherrn von Procházka.

Personen- und Sachregister.

